

كتابات  
نقدية

١٥٧

# الوعي الحضاري وأساطير التصور

البنوية ، السردية ، التشبيهية

ناجي رشوان



المدينة العامة لمصر الثقافية

كتابان نقديان  
107

الوعي الحضاري وأساطير التصور

ناجي رشوان

منتصف أغسطس ٢٠٠٠

---

الهيئة العامة لقصور الثقافة  
كتابات نقدية - نصف شهرية (107)

---

المراسلات : باسم ملجى التحرير

على العنوان التالي

١٦ أش أمين سامى - القصر العيني

رقم بريدى : ١١٥٦١

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة

أ. حسين عيد

د. محسن مصباحى

الهيئة العامة للصور الثقافية



# الوعي الحضاري وأساطير النصوص

البنوية، السردية، التشبيهية

تأجى رشوان

الطبعة

2000

رئيس مجلس الإدارة

علي أبو شادي

---

رئيس التحرير	أمين عام النشر
د. مجدي أحمد توفيق	محمد كشيك
مدير التحرير	الإشراف العام
محمود حامد	أحمد عبد الرازق أبو العلا

---



إهداء :

إلى صديق الروح أيمن بكر



## تهديد وشكر

بدلاً من أترك للقارئ مهمة تحديد الدوافع والمنطلقات التي حفزت هذه الدراسة على الوجود، والسؤال الرئيسي الذي تسعى للإجابة عليه أو مناقشته أو تحليله، كما يبدو الحال في كثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة، تود هذه السطور أن تضع هذه الدوافع وهذا السؤال أمام القارئ وضع العيان، عسى ألا يكون هناك ارتباك أو حيرة كبيرين حول توجهات هذه الدراسة وماتود إنجازه. إذ ليس من شئ أكثر مدعاة لمثل هذه الحيرة من دراسات تتركنا نبحت بحثاً عما تحاول إنجازه أو تحليله أو الإجابة عليه، فتتجنب وضع تساؤلاتها ودوافعها موضعاً يسمح للقارئ أو الباحث على حد سواء تبرير وجودها أصلاً، فضلاً عن تقييم أهدافها الكلية أو الوقوف على علاقات ما يستنتجها من أهداف فيها بالقضايا الفكرية والنقدية العامة التي تمثل سياقها الذي خلفها ومناخها الذي تحاول الاتصال به.

ومن ثم تحاول هذه الدراسة الإجابة على تساؤل أساس يلخص مجمل أسئلتها وينسرب في خلفيات افتراضاتها ونتائجها، ربما يمكننا وضعه على النحو التالي:

ما الذي يعبر عنه الانفصال القائم في الفعل الحضاري المصري المعاصر بين النظرية النقدية أو التنظير الفني من جهة، وأهدافها التطبيقية من جهة أخرى، وبينهما معا وثقافة الشارع المصري؟ أو بصورة أكثر عمومية: ما الذي يعبر عنه الانفصال القائم بين «المؤسسة» وفلسفة قواعدها الإجرائية من جهة، وأهدافها التي أنشأت من أجلها من جهة أخرى، وبينهما معا وحاجات الحياة اليومية أو متطلبات الخبرة المباشرة في العالم الحياتي العملي في مجتمعنا المعاصر؟



تسعى هذه الدراسة إذا إلى تقديم تفسير أولى لا يدعى الاكتمال لما أسمته على سبيل الإيجاز والمجاز حالة الوعي الحضارى الحالى فى وجهين من وجوهه: الوجه الثقافى الإدراكى والوجه النفسى العاطفى، متخذة من مجال الإبداع النقدى والشعرى منطقة عملها الأساسية، ومن فلسفات الحضارة والنظرات النقدية عند هابرماس، ليوتار، وبوديلار، وفوكو، وهويسن، وإيهاب حسن، وإوارد سعيد، ولندا هاتشن، وبارت، ويول دى مان، وغيرهم أطرها المرجعية المبدئية.

يحاول الفصل الأول من هذه الدراسة الوقوف على تعريف مبدئى لحالة الانفصال هذه وتحليل آليات وجودها حال فعلها، ومناهج تبديها فى النظرة الفنية و الحضارية العامة على حد سواء، متخذًا من مفهوم «البنية» "Structure" تعريفا واصفا لهذا الانفصال ومظاهره الوعية. ويحاول هذا الفصل أيضا أن يقدم نقدا موجزا لهذا المفهوم. من خلال تبيان أثره على الوعي الحضارى المعاصر وعواقب تبني الفكر له فى النظرية الفنية والنظرة النقدية على حد سواء.

أما الفصل الثانى فيحاول تحليل مايراه بوصفه أصول حالة الانفصال هذه وأسباب وجودها واستمرارها وصور هذا الوجود المختلفة والمتنوعة فى الفعل الحضارى العملى وخلفياته فى الثقافة المعاصرة متخذًا من مفهوم السرديات الكبرى "Grand Narratives" عند ليوتار إطارا عاما له فى تعريف أحد جوانب هذه الأسباب والأصول وهو ما أسماه هذا الفصل «سردية» الوعي المصرى المعاصر.

أما الفصل الأخير فيعرف جزؤه الأول جانبا آخر من جوانب تلك الأسباب والأصول متخذًا من مفهوم التشبيهية عند المنظر الفرنسى جان بوديلار "Simulacra" أساسا عاما له، ويناقش جزؤه الثانى والأخير بعض الأفكار والتصورات الخاصة بثقافة الغرب المعاصر أو ما يعرف بـ ما بعد الحداثة رغبة فى الإحياء بوجود حالات وعيية أخرى، وفى التمثيل

على هذا الوجود، ومن ثم محاولة كشف الطرائق التي يمكن لأنواعها العامة الوصول إلى حالة «الوعي بالوعي» أو «الانعكاس على الذات» التي تراها هذه الدراسة حلا عمليا يمكنه فتح الباب أمام محاولات مواجهة أعراض الانفصال والترهل الحضارى السائدة فى مجتمعنا الحالى.

وعلى الآن أن أعرف مجموعة من المفاهيم والتعبيرات التي استخدمها هذا البحث بصورة متكررة والتي أرى فى تعريفها الآن تمهيدا مناسبيا يجعل من مواجهتها فى نص الدراسة أمرا أقل ضريبة على القارئ والباحث على حد سواء. ما أعنيه بتعبير «الوعي الحضارى» يشبه مايعنيه لوسيان جولدمان بتعبيره «العقل الجمعى»<sup>(١)</sup> أو مايعنيه فوكو بتعبيره «الخطاب»<sup>(٢)</sup>، من حيث افتراضه مجموعة معينة من العوامل والصفات المنهجية العامة يشترك فيها أفراد مجتمع أو لسان معين، إلا أنه يختلف عنهما فى تحديده جانبا واحدا من هذا العقل وحقلا واحدا من حقول هذا الخطاب ألا وهو الجانب الحضارى أو الحقل الحضارى: أى جانب أو حقل الفعل الاجتماعى الغائى وخلفيته الوعية. فالوعي الحضارى إذا - فى تعريفه المبدئى - يشير إلى المناهج التركيبية والصفات الفكرية والمبادئ النفسية التى على أساسها يعرف الفرد «مكانه الحضارى» فى المجتمع (تاجر، شاعر، مدرس - رب أسرة، أعزب - تقليدى، متحرر، متهم، متبع للأخلاق السائدة، رحيم، عادل، متهم - إيجابى، فاعل، سلبي، مستسلم - محب للفنون، سطحي، عميق .. إلخ)، أى نوره الفكرى، والإنسانى، والسياسى، والثقافى، والاقتصادى حسب ما يتبدى فى فلسفة ونوع وقيمة وحجم فعله الاجتماعى إن سلبا أو إيجابا ومن ثم لا يختص الوعي الحضارى بالفكر المجرى أو الرؤية الشخصية إلا لو تبدى هذا الفكر وتلك الرؤية فى فعل ما، أو خرجا من حيزهما الشخصى إلى طرف آخر فى المجتمع، وهكذا يختص هذا التعبير بكل تلك الأفعال بون استثناء فيها، أو تفضيل بينها، ومن ثم يكون افتراضنا المبدئى الكامن خلف هذا التعبير هو أن كل فعل خارج

عن الفرد إلى مساحة اجتماعية ما أيا كان حجمها هو فعل حضارى بالضرورة، أما تعبير «الوعى الثقافى» فيشير إلى جانب واحد من هذا «الوعى الحضارى» هو الجانب الإدراكى، ومن ثم يتضمن خصائص ومبادئ وصفات الإدراك الكامنة فى الوعى الحضارى للفرد فى لسان أو مجتمع ما، والتي على الرغم من إمكانية اشتراك جماعة لغوية ما فى وجودها - أى هذه الخصائص والمبادئ والصفات - هى لاتزال خاصة بالفرد وحده، حتى لو تطابقت تطابقا كاملا مع مثيلاتها لدى الجماعة، أو افترض فيها ذلك افتراضا، لاحتوائها على بعد ذاتى لايمكن تجنبه وهو البعد النفسى، ينطبق هذا الوصف بدوره على تعبيرى «الوعى النقدى» و«الوعى الفنى» كليهما؛ إذ إنهما يمثلان بدورهما جانبين من جوانب «الوعى الثقافى»، ومن ثم يحملان صفاته وحدوده العامة.

وهناك تعبيرات أخرى استخدمتها هذه الدراسة استخداما مابعد حدثى قد لا يكون مألوفا تماما لدى القراء غير المتخصصين من مثل تعبير السياسة "Politics" بوصفه معبرا عن جماليات "Aesthetics" التلقى والاستقبال والبعد النفسى فى اختيار المنهج، والعكس أيضا، أى استخدام تعبير الجماليات بوصفه معبرا عن سياسات الفعل وإشكاليات تفاعل الوعى المنتج له جماليا مع العالم، وربما يعود جزء من لا مألوفية توجد هذين التعبيرين لدى القراء إلى ارتباط تعبير «السياسة» بالقوى الحكومية وتفاعلاته الاجتماعية، وتعبير الجماليات "Aesthetics" بما هو جميل "Beautiful" ..

ومبحث الجماليات أو المعرفة بالجماليات لا يختص بالبحث فيما هو جميل فقط، ولكنه يختص بالبحث فى كل تفاعل ذاتى نفسى أو عقلى يتخلل قدرات الذات الوجودية والرؤية للأشياء فى العالم<sup>(٣)</sup> ومن ثم يشير هذا التعبير - أو يتضمن بحثه - البحث فيما هو «قبيح» أيضا فضلا عما هو «متسامى» و«متفاعل» و«مختلف» و«موجود»<sup>(٤)</sup> وكذلك

تعبير السياسة يشير إلى اختيارات أنظمة الفعل والفلسفة التي تحدد هذه الاختيارات أيما كان الموضوع، وعليه، يشير استخدامي لهذا التعبير في معظمه إلى دلالة عمومية التوجه المنهجي في الفعل الاجتماعي على أصول هذا الفعل الجمالية المرتبطة بقدرات الذات على الموافقة أو المخالفة بين ماهو قابل للإدراك "Conceivable" وماهو قابل للتقديم أو التعبير عنه "Presentable"، ومن ثم يتوحد التعبيرين - السياسة والجمال - بهذا المفهوم كى يصفنا توجه الذات الخاص نحو إدراكية أو اختيارية مناهج تفاعلها الحضارى العام فى المجتمع.

وحاولت فى معظم أجزاء هذه الدراسة أن أعطى أمثلة محددة على المفاهيم التي استخدمتها وأن أقدم شرحا مفصلا للمفاهيم التي أقدمها فى إطار أهداف هذه الدراسة ودوافعها العامة، كما حاولت فى استخدامي للمراجع الأجنبية الذي اعتمدت فيه على ترجمتي الخاصة أن أقدم المقاطع والمقتبسات التي قد يكون فيها التباس بلغتها الأصلية فى هذه المراجع، عسى أن أعطى للقارئ المتحدث بالإنجليزية فرصة معرفتها بشكل مباشر لىون تدخل تأويلي منى. وحاولت أيضا وضع التعبيرات والمفاهيم الإنجليزية بجانب تعبيراتها العربية حتى أقلل من قدر الالتباس والتشابك الذي قد يوحى به استخدامها بالعربية وعسى أن يصير القارئ على معرفة تامة بما أعنيه بها.

وفى النهاية أتقدم بالشكر لجامعتي التي سمحت لى بإنجاز هذا المشروع جامعة دى مونتفورت - لستر - إنجلترا، ولصديقى الناقد أيمى بكر لحنه لى على إتمامه ولعمله الشاق فى تصحيحه وإخراجه، ولزوجتى أرلين رشوان لتوفيرها الجو الملائم واحتمالى أثناء القيام به وأخيرا وليس آخرا لزميلى الدكتور مجدى توفيق: رئيس تحرير هذه السلسلة لاهتمامه بهذا المشروع وعمله على إنتاجه بهذه الصورة المشرفة، إليهم جميعا أتقدم بالشكر والعرفان.



## مقدمة: الأزمة والنقد

هي الكتابة إذا، حيادية، حد التخيل، تدمير لكل صوت مُشَخَّص ومُحَدَّد، لكل مُنْبَثِقٍ وأصل، مساحة ضبابية متراكبة تختفي فيها الذات، ومعكوس ما يعرف الهوية بدءاً من هوية الجسد الذي يكتب....

فاللغة هي التي تتحدث في العمل الإبداعي وليس المؤلف، فلكي أكتب يجب على كشرط أساس أن أصل إلى حالة من اللاشخصانية «لا الموضوعية السابقة التي يستخدمها الروائي الواقعي» توصلني إلى مستوى تستطيع اللغة فيه أن تفعل، أن «تؤدى»، اللغة لا «أنا»<sup>(١)</sup> رولان بارت «١٩٦٨».

لقد اعتدنا القول بأن المؤلف هو المبدع العبقري لعمله الفني الذي وضع فيه، بسخاء وثرثرة لا ينضب، قضاء من المغزى الذي لا ينتهي - لقد اعتدنا الاعتقاد بأن المؤلف هو نوع فريد من البشر، تتعالى لغته على اللغات، حتى إن تحدث - أي المؤلف - فاض المعنى منه فيضانا أبدياً لا ينقطع. والأمر هو على العكس من ذلك تماماً، فالمؤلف ما هو إلا مبدأً وظيفي يستطيع به الفرد في ثقافتنا المعاصرة أن يحد ويختار المعنى، أن يعوق حركات الدوران الحرة، حركات التأويل الحرة، حركات التركيب والتفكيك وإعادة التركيب الحرة، للمعنى في الخيال. المؤلف، هو صورة بلاغية أيديولوجية لا تشير إلا إلى الطريقة التي نخشى بها انفلات المعنى<sup>(٢)</sup> ميشيل فوكو «١٩٦٩».

لو كان على القراءة ألا ترتضى بمجرد تزويج النص، أو إنتاج قرينه في الاستقبال، فلا يجب عليها البتة أن تتجاوز النص نفسه نحو ابتداء ما يخالفه، نحو ابتداء مشار "Referent" آخر، أو واقع آخر مستمد من أى من التفاعلات الميتافيزيقية أو التاريخية أو النفسية/ البيولوجية أو غيرها، بالقدر الذى لا يجب عليها به ابتداء مشار إليه "Signified" آخر يخرج عن نطاق النص، ويمكن لمحتواه أن يتحقق - بأى من سبل التخيل - خارج اللغة، فليس هناك من شئ خارج النص iln'y a pas de hors - texte أو ليس هناك خارج نص.<sup>(٣)</sup>

جاك دريدا «١٩٦٧»

إن كان لنا أن نتخذ من سياق «الأزمة» ومفردات لغتها، وبنية منطقتها، منطلقاً فى التعامل مع مشكلات الفكر المعاصر والثقافة العامة، متبعين بذلك ما توحى به إشكاليات علاقة النقد بالإبداع. فقد ينبغى علينا بادئ ذى بدء أن نتساءل عن إمكانية أن يتعرف الفكر المجرد عامة، بما لا يدع مجالاً كبيراً للشك - باستخدام أى من مناهجه الفلسفية وإجراءاته المنطقية - على وجود أزمة فكرية أو ثقافية أو حضارية ما؟ ومن ثم أن نتساءل عن تبعات هذا التعرف - إن أمكن - وأهميته لا على مستوى البحث النقدى فقط ولكن على المستويين الفنى والثقافى أيضاً. فبعد أن تعمقت الرؤى النقدية المعاصرة وتعمقت مفرداتها حول ماهية النص والمؤلف والقارئ وعمليات الكتابة والاستقبال فى علاقاتهم المتشابكة، لم تعد الأطر الثقافية المقدمة، أزموية كانت أو غير أزموية، والتي يتم من خلالها مناقشة أعراض فكرية أو حضارية معينة، خارجة عن نطاق التساؤل والتشكيك أيما وصلت هذه الأطر من إحكام ظاهر فى منطقتها.

تشير المقتبسات السابقة إلى بعض هذه الرؤى التي تشكل كما يقول الناقد الإنجليزي فليب رايس «علامات طريق في خريطة الفكر النقدي العالمي المعاصر»<sup>(٤)</sup> كمقالة رولان بارت «موت المؤلف» Death of the Author (١٩٦٨) (المقتبس الأول)، التي يعامل فيها النص الأدبي بوصفه حدثاً فنياً مكتملاً في كل لحظة زمنية يقرأ فيها، مستقلاً استقلالاً تاماً بلغته وتراكيبه البنائية عن مبدعه، ومقالة ميشيل فوكو «ماهية المؤلف» What Is an Author (١٩٦٩) (المقتبس الثاني) التي يشكك فيها من المنظور التقليدي للمؤلف بوصفه وحدة منسجمة، وثابتاً مكتملاً، هو مصدر العمل، ومنبعه الذي لا ينضب، ويبحث جاك دريدا «عن النحويات» Of Grammatology (١٩٦٧) (المقتبس الثالث) الذي يطرح فيه نوعاً من النسبية المطلقة كمبدأ أساس في التعامل الفكري والتصورات مع اللغة والثقافة والحضارة بشكل عام، من خلال رفضه شبه المطلق لوجود نقطة أصل أو مرجعية أساس خارجة عن اللغة يمكن أن ترد إليها وتقاس عليها أي من الاستنتاجات الفكرية أو المنطقية حول اللغة أو العالم، وغير ذلك من البحوث والمقالات التي رفضت التعامل مع التصورات التقليدية للنص والمؤلف والنقد والكتابة والاستقبال بوصفها تصورات «معطاة». وما أود الإشارة إليه هنا هو أن هذه الرؤى قد خلفت توجهها نقدياً وفكرياً عاماً يتعامل مع التصورات جميعها - تقليدية كانت أو حديثة - بوصفها أسئلة دائمة الوجود، ليس من وظيفتها البحث عن «الإجابات» بالكف ولا م تعريف، ولا محاولة الوصول إلى حالة الشمولية والوحدية والانسجامية المطلقة التي كانت - ولا تزال - تراود أحلام المفكرين التقليديين، ولكن لاكتشاف أبعادها ذاتها، وإيضاح تعقداتها وتداخلاتها، ودحض ما قد ينسرب فيها من محاولات للأسطرة.

ومن هذا المنطلق يستمد هذا التساؤل مغزاه الأساس في مناقشة بعض أوجه السياق الثقافي والحضاري الذي تتبدى فيه مشكلات علاقة النقد بالإبداع المعاصر، وفي إيضاح المبادئ النظرية التي يتخذها هذا



البحث أساسا له فى التعامل مع هذه المشكلات.

يقول الناقد والمنظر الفرنسى بول دى مان:

يمكننا أن نبين يوما أنه على كافة مستويات الخبرة الإنسانية ما يتلقاه البعض بوصفه «أزمة»، ربما لا يمثل مجرد تغير، فمثل هذه الملاحظات تعتمد إلى حد بعيد على منظور الملاحظ. فالتغيرات التاريخية تختلف فى طبيعتها عن التغيرات الطبيعية؛ إذ إن المفردات المستخدمة فى وصف عمليات التغير التاريخى ليست إلا مجموعة من الصور البلاغية، غير خالية من المعنى، ولكنها تفتقد للنسب المادى أو الموضوعى الذى يمكن الإشارة إليه بصورة غير غامضة فى واقع مادى محدد ومعرف كما نتحدث عن التغيرات المناخية أو التغيرات البيولوجية فى الكائنات الحية. فليس هناك جدل ما أو مجموعة من الدلائل والأعراض التى تستطيع أن تثبت بصورة قاطعة أن هذا الهياج المحيط بالنقد المعاصر هو فى الحقيقة أزمة نقدية تعمل - بدرجة أو بأخرى - على إعادة تشكيل الوعى النقدى لهذا الجيل.<sup>(٥)</sup>

ربما يصح القول بأن كافة أنواع الخبرة الإنسانية وما تتلقاه من رؤى وأفكار، أزموية كانت أو غير أزموية، تعتمد بدرجة كبيرة - كما يشير المقتبس السابق - على منظور الملاحظ، إلا أن ذلك ينطبق على مجالات العلوم الإنسانية المجردة بالقدر الذى ينطبق به على مجالات العلوم الطبيعية التى تدعى واقعا كليا مستقلا عن تغيرات الاستقبال الإنسانى ومنظور خبراته؛ إذ إن الملاحظة العلمية - أيا وصلت ماديتها أو موضوعيتها - تقدم الملاحظ بنفس القدر الذى يقدم فيه الملاحظ ملاحظته العلمية.

وقد يصح القول أيضا بأن وصف عمليات التغيير التاريخي تفتقد للنسب المادى، كما يسميها دى مان، «Objectiv Correlative» أو الموضوعية المادية التي قد يتمتع بها وصف عمليات التغيير الطبيعى، إلا أن ذلك لا يقلل بالضرورة من موضوعية هذا الوصف فى مجال النقد أو فى غيره من مجالات العلوم الإنسانية المجردة بشكل عام، إلا بالقدر الذى تمثل به مادية العالم الطبيعى حقيقة هذا العالم المطلقة. فقد تختلف عمليات التغيير التاريخي عن عمليات التغيير الطبيعى اختلاف ما يبدو مجردا عما يبدو ماديا ملموسا، إلا أن ذلك لا يعنى بالضرورة اختلافا تابعا فى درجة الموضوعية؛ إذ إن كليهما يتخذ وجوده فى العالم داخل اللغة التي تحتوى بالضرورة - كما يشير دى مان نفسه - مساحة بلاغية حتمية بين العلامة «Sign» والمعنى «Meaning» يستحيل معها تطابقهما المطلق (الرؤية والعمى: ص ٦). فبالقدر الذي قد لا يستطيع به جدل فكرى ما أو مجموعة من الأدلة والأعراض المجردة ظاهريا أن تثبت بصورة قاطعة وجود حالة ثقافية أو اجتماعية ما، تعدها حقيقية، بالقدر نفسه قد لا تستطيع العلوم الطبيعية أن تثبت وجود ظاهرة طبيعية ما دون اللجوء إلى نوع من التجريد أو البلاغة فى تعريف ووصف هذه الظاهرة، الأمر الذى يجعلها معرضة، بالدرجة نفسها، لما تحويه الخبرة الإنسانية واللغة من نسبية واحتمالية. ومن ثم لا يبدو التعرف على التغيرات الطبيعية أكثر قطعية أو ثباتا من التعرف على التغيرات التاريخية إلا بالقدر الذى يُعتقد به وجود واقع مستقل عن وعى الإنسان ومنفصل عن نسبية إدراكه وغير معتمد على احتمالية منظوره ولغته. ومن هنا تتبدى إمكانية التعرف الموضوعى على وجود حالة الأزمة لا لاحتمالية الملاحظة الإنسانية بوجه عام فقط، أو لعدم استقرار المدرك الإنسانى ماديا أو مجردا، ولكن - كما يشير جاك دريدا - لعدم وجود ما يخرج عن النص، ما يخرج عن اللغة<sup>(١)</sup>. ومن ثم تكتسب هذه إمكانية حقها فى الوجود كغيرها من الإمكانيات المحتملة فى ضوء غياب واقع مادى مستقل عن وعى الإنسان،

بل وتبدو هذه الإمكانية - كما يشير دي مان نفسه - أمرا حتميا متعلقا بوجود النقد ذاته.

ف دي مان يعترف بالتصاق ما يراه نقدا حقيقيا بفكر الأزمة التصاقا وثيقا، حتى أنه يقول بأن أنواع النقد الجاد كافة لا تتخذ وجودها إلا داخل أطر الأزمة التي يعرفها فيما يختص بالأدب بأنها «وعى الأدب المنعكس على ذاته» بانفصال» المنتج المتوافق مع التصور الأصلي للأدب عن مثيله غير المتوافق» يقول دي مان:

أما فيما يتعلق بالنقد المعاصر فيصير تساؤلنا إذا: هل استطاع النقد أن يمارس مثل هذا النوع من التفحص والتشكيك في ذاته للدرجة التي تمكنه من التساؤل عن مدى اقترابه من تصوره الأصل؟ هل يتسائل النقد عما إذا كان الفعل النقدي ضروريا من الأساس؟

يزداد الأمر تعقدا عندما نعتبر أن مثل هذا التفحص والتشكيك هو في الحقيقة ما يعرف الفعل النقدي ذاته. فالفعل النقدي، حتى في أكثر صورته سذاجة ألا وهو التقييم، مهموم بالتطابق مع تصوره الأصل. فعندما نقول بأن هذا العمل جيد أو ردي، فإننا في الواقع نحدد درجة قربه من تصور أصل عن الأدب أو الفن، مضمنين بذلك أن العمل الردي ليس فنا على الإطلاق وأن العمل الجيد - على العكس من ذلك - يقترب إلى تصورنا المسبق عما يجب أن يكون عليه الأدب. ولهذا السبب تتصل فكرة النقد وفكرة الأزمة اتصالا وثيقا للدرجة التي يمكننا بها أن نقول إن كل نقد حقيقي يتخذ وجوده الفعلي داخل إطار حالة الأزمة. وعليه يكون الحديث عن وجود أزمة نقدية هو إلى حد ما على الأقل حديث عاطل، إذ إنهما (أي النقد

والأزمة) مقترنان اقتراناً يجعل من الصعب وجود أحدهما  
دون الآخر. فقد نجد في الفترات التي لا تعد فترات أزمة،  
أو في فكر هؤلاء الذين يصرون على تبادلي حالة الأزمة  
أيما كانت التكلفة، اقترابات كثيرة للأدب، تاريخية أو  
توثيقية أو صوتية..... إلخ، لكننا لن نجد اقتراباً يمكن أن  
نسميه نقداً، أى اقتراب يضع فعل الكتاب نفسه في نطاق  
الفحص والتساؤل محاولاً بذلك تحديد درجة اقترابه من  
تصوره الأصل. (الروية والعمى، ص ٨)

ومن هنا تتبدى أهمية التعرف على وجود حالة الأزمة التي ترتبط كما  
يوحى المقتبس السابق مع النقد في علاقة تكافلية تعايشية "Symbiotic"  
شبيهة بما يتواجد بين بعض الكائنات الحية. فوجود الأزمة يحتاج إلى فعل  
نقدي يعرفها ويحدد أبعادها، تستمد منه كنه، ومغزى، وقيمة هذا الوجود،  
والفعل النقدي يحتاج بدوره إلى حالة الأزمة التي تمنحه مبررات التدخل  
ودافعية الابتكار ومغزى اختياراته واقتراباته الفكرية. وإذا استعرنا مقولة  
العلوم الطبيعية بأن «الحاجة أم الاختراع» ربما استطعنا القول بأن وجود  
الأزمة يمثل حالة «الحاجة» التي تمنح النقد قيمته الفاعلة في الثقافة، تلك  
القيمة التي بدورها تتمثل في حالة الاختراع.

وعليه لاتبو إمكانية التعرف على وجود أزمة فكرية أو ثقافية ما أمراً  
ممكناً فحسب بل أمر ضروري تتطلبه صحة النقد والفكر عامة، أيما  
وصلت درجة تجريده أو لا قطعته، بل إنه على العكس من ذلك: كلما  
ازدادت درجة التجريد أو اللاقطعية أو الاحتمالية في التعرف على وجود  
أزمة ما، وشى هذا التعرف باقتراب أكثر حميمية لأعماق الأزمة وآلياتها  
الداخلية، إذ حينئذ يقدم الفكر القائم بهذا التعرف نفسه بوصفه - كما  
يقول دى مان - فكراً «منعكساً على ذاته» (الروية والعمى ص ٨)، واعياً  
بحدوده وإمكاناته مما قد ينعكس بدوره على مفردات الأزمة المتعرف

عليها موسعا من حدود تفاعلاتها أو مزيدا فى تبيان أعماقها وبالتالي فى تبيان أهميتها أو قدر « الحاجة » التى تمثلها مما قد يؤثر بدوره فى مدى دافعية هذه الأزمة أو حثها للفكر على الإبداع والابتكار .

ومن هذا المنطلق تتخذ هذه الدراسة افتراضاتها المبدئية التى يمكن أن نتلخص فى أطروحتين أوليين؛ أولاهما أن حالة وجود أزمة ثقافية أو حضارية، والتى ربما تتمثل فى الوعى المتزايد بوجود حالة انفصال تطبيقى بين النقد والإبداع، وبينهما وبين الثقافة الحياتية اليومية، تلك الحالة تعكس أو تشير إلى حالة موازية لها فى الوعى الثقافى والوعى الحضارى المعاصر كليهما وأنه لمناقشة تلك الأزمة لنا إذا أن نناقش أصولها فى هذا الوعى. وثانيتها أن مشكلات الاقتصاد الثقافى فى تأثيرها على سياسات النشر والإعلام وعلى حركة التفاعل الفنى والفكرى والثقافى، وفى تبادياتها الاجتماعية التى تنطوى عليها هذه الأزمة - على كل ما فى ذلك من تعقد وتشابك - لا تزال تشير إلى مجموعة واحدة من المشكلات المتعلقة بالممارسة النقدية وعلاقتها بالنص الفنى والممارسة الثقافية وعلاقتها بالوعى الثقافى والممارسة الحياتية وعلاقتها بالوعى الحضارى العام، وأن هناك جانبا آخر لهذه المشكلات تتعلق ببنية النظرة النقدية ذاتها وبنية الإبداع المعاصر ذاته فى مصر، بل وبنية الوعى الثقافى والحضارى العام نفسه فيما أسماه الفصل الأول بـ «سلطة البنية»، وعرفه - كما ستشير الصفحات القادمة بصور أكثر تفصيلاً - بأنه يتمثل فيما يطلق عليه بول دى مان «المكانة المفضلة أو المنظور ذا الأفضلية الخاصة» "Privileged Point of View" (الرؤية والعمى. ص ١١) الذى يتخذة وعى كل من المبدع والناقد تجاه العالم على حد سواء، والذى تمنحه لهما بنية أعمالهما الإبداعية أو النقدية بالقدر نفسه الذى تصير فيه هذه البنية مثلاً عمليا على وجوده وحالة خاصة له.

فبدلا من التركيز على الوضع الاقتصادى العام الذى يعانى منه

الكاتب والناقد والقارئ على حد سواء فى صوره الكثيرة والمتنوعة، أو على قيم النظم الاجتماعية والسياسية السائدة فى تبادياتها الكثيرة والمتشابكة من حيادية الثقافة الرسمية ومركزيتها وحكومتها بما انتجته من مبادئ ثبوتية جماعية، وما خلفته من رقابة فكرية ومعرفية محبطة، وسيطرة مؤسسية على مشروعية الإبداع والنقد والمعرفة بشكل عام، إلى عقم أساليب التعليم وموضوعات الدراسة الأكاديمية، والضالة الفكرية التى يعانى منها الإعلام الرسمى بمبادئه الترسخية وتهميشه لقيم الجدة والفردية والتغير، أو على غير ذلك من التباديات التى - برغم أهميتها البالغة - لا تزال بعيدة بدرجة ما عن المشكلات الفلسفية التى تعانى منها الكتابة النقدية والإبداعية ذاتها، بدلاً من التركيز على هذه التباديات أو أحدها، يقدم هذا الفصل أطروحة مبدئية مؤداها أن فى البنية ذاتها - أية بنية: بنية النظرة النقدية أو بنية الرؤية الفنية المعاصرة - ما يمنحها نوعاً من أنواع الاكتمال الذاتى الذى يستمد صلاحيته من منطق هذه البنية ذاته ( أى من قدر ونوع الترابط والانسجام والشمولية التى تدعيها قوانينها الخاصة لحركة وكنه الفكر فيها) ويعمل بمقدار «تلقائية» أو «بداهة» ذلك المنطق على توكيد استقلالية وجود هذه البنية الخاص، المنبثق من خصائصها الذاتية الداخلية لا من موضوعها الذى هو سبب وجودها، ومن ثم استقلالية النظرة النقدية أو الرؤية الفنية التى تمثلها هذه البنية، مرسخاً بذلك لمسافة تصوراتية فكرية أو فنية رؤيوية بين النص وبين العالم تكون جزءاً لا يتجزأ من أبجديات بنية العمل الفكرى أو الفنى ذاته ودعامة من دعامات رؤية المبدع وتصور الناقد أو المفكر للأشياء. وأن هدف البنية النهائى ليس فى خدمة موضوعها الذى أنشأت بغرض تحليله. والوقوف على مغزى مفرداته، بل فى إرضاء قوانينها الداخلية ذاتها، وإشباع وحدتها الساعية للاكتمال من خلال التعرف على المغزى والمفردات التحليلية التى ترضى هذه القوانين وتشبع هذا الاكتمال وتقودها إلى استيفاء مشروعية وجودها المستقل. باختصار

أن في بنية النظرة النقدية والفنية عوامل تكوينية سلطوية تساهم في فصلهما بعضهما عن بعض وإبعادهما معا عن الوعي الثقافى العام.

ولست أحاول - بتقديم هذه الأطروحة - تبيان مدى «إصابة» أو «خطأ» الحالة البنائية «Structuralist» التى تبديها النظرة النقدية والرؤية الإبداعية فى الكتابة. فقد حاولت الصفحات السابقة تلخيص التوجه النقدى والفكرى العام الذى تنطلق منه هذه الدراسة بأنه توجه يتخذ من الافتراضات الفلسفية والفكرية جميعها أسئلة لا تحتمل إجابات قواطع. ومن ثم ما تحاوله هذه الأطروحة هو مجرد فتح الباب لإظهار العوامل الانفصالية التى تحتوى عليها آليات البنية ذاتها - بنية النظرة النقدية والرؤية الإبداعية - والتى تشكل، كما سنرى فى الصفحات القادمة، أحد أهم الجوانب المساهمة فى حالة الأزمة الانفصالية التى يعانى منها النقد والإبداع كل وفق مبادئه ومنطلقاته، بل التى تعانى منها المجالات الثقافية والحضارية بشكل عام. ولا تطمح هذه الدراسة أيضاً إلى تقديم رؤية نقدية «Critique» عامة وشاملة لمفردات النظرية البنائية كافة «Structuralism» فى صورها الكثيرة والمتشابكة من اللغويات البنائية «Structural Linguistics» عند دى سوسير وجاكسون وحلقة براغ وتشوميسكى وغيرهم إلى الأنثروبولوجيا البنائية «Structural Anthro-pology» عند كلود ليفى شتراوس وعلم الاجتماع البنىوى «Structural Sociology» عند لوسيان جولدمان، والجماليات البنىوية «Structural Aesthetics» أو السميوطيقا «Semiotics» فى أعمال رولان بارت المبكرة وجوناثان كلر وغيرهم<sup>(٧)</sup> ولكنها تطمح فى وضع بعض المبادئ التركيبية للنظرة النقدية والرؤية الفنية والفعل الحضارى تحت مجهر مكبر يحلل ما اختاروه أو انسرب فيهم من مبادئ البنىوية فى الفصل الأول، ومبادئ ما يسميه الفصل الثانى «السردية»، والفصل الذى يليه «التشبيهية»، مما يشكل - كما ستظهر هذه الدراسة - جزءاً من بنية الوعي الحضارى المعاصر ووجهها من وجوه تبدياته فى الفعل والإدراك

كليهما، محاولة بذلك إظهار عواقب تبني الوعي لهذه المبادئ ومتسائلة بدورها عن قيمة هذه المفاهيم النظرية.

هذا ويعتمد الفصل الأول بشكل أساسي في تحليله للمبادئ البنائية الرؤيوية في الإبداع المصرى المعاصر على مفهوم الجدارة الفنية<sup>(٨)</sup> "Authenticity" عند الناقد والمنظر التفكيكى الأمريكى بول دى مان «الرؤية والعمى: مقالات فى لغات النقد المعاصر» (١٩٧١).

أما فى تحليل هذا الفصل للأصول التاريخية لحالة الأزمة التى تشكل منطلقنا الأساسى فيعتمد فى المقام الأول على مفهوم «الحدائثية الثقافية» Cultural Modernity عند المفكر والمنظر الألمانى جورجى هابرماس فى مقالته الشهيرة، الحدائثية: مشروع لم يكتمل (١٩٨١) Modernity: An Incomplete Project.





## الفصل الأول

سلطة البنية  
النظرة، النظرية، الأسطورة



## ١. أبعاد الأزمة وسياسات الانفصال:

إذا كنا نتخذ من الجانب التطبيقي دليلاً لنا على وجود حالة أزمة بين النقد والإبداع المعاصرين، فهل ينبغي علينا في ظل ذلك أن نتساءل عن إمكانية أن تنسلخ الممارسة النقدية انسلاخاً تاماً من أية شبهة تطبيقية؟ هل يمكن للنقد أن يتجرد تجرداً مطلقاً؟ أن ينقل انقلتا كاملاً من مداراته حول الأعمال الفنية؟

كنا قد أشرنا في الصفحات السابقة إلى فكرة عدم إمكانية انسلاخ العلوم الطبيعية - بأى من مناهجها وإجراءاتها - انسلاخاً كاملاً عن درجة ما من التجريد أو البلاغة يستلزمها وجودها داخل اللغة ويحتاجها منطقها في تكوين تصوراتها وتقديم أطروحاتها، ووصف ظواهرها، وطرح نتائجها، ووضع قوانينها. فإذا كان ذلك كذلك في العلوم التي تعلق من المعرفة الوضعية "Emperical Knowledge"؛ أو المعرفة التي تفترض واقعا ماديا مستقلا عن الوعي به، على المعرفة الفلسفية "Philosophical Knowledge"؛ أو المعرفة المنعكسة على ذاتها؛ أى التي تناقش أصولها ومنطقاتها وترفض التسليم المطلق؛ المعرفة التي تعتبر الوعي وإشكالياته وأسئلته نقطة البدء والمنطلق، فالأولى إذا بالعلوم التي تعلق المعرفة الفلسفية على المعرفة المادية ألا تدعى لنفسها إمكانية مطلقة للانسلاخ التام من شبهة التطبيق؛ أو بالأحرى ألا تدعى لنفسها

تجريدية مطلقة تشابه المادية المطلقة أو الموضوعية المطلقة التي تدعيها العلوم الطبيعية لنفسها.

والممارسة النقدية - أيما وصلت درجة التجريد التي قد تتعامل بها مع الأدب - تحتوى فى طياتها على نسبة حتمية من التطبيق إذ إن الناقد الأدبى أو المنظر - حتى لو لم يكن فى كتاباته النقدية أو النظرية أية إشارة مباشرة لعمل فنى بعينه، أو لمجموعة ما من الأعمال - لا يستطيع أن ينسلخ انسلخاً تاماً عن تراث قراءاته الأدبية، بل وربما يمكننا القول أيضاً بأنه قد لا يملك إلا أن ينطلق من هذا التراث الذى يشكل - كما أشار دى مان أعلاه - «تصوره الأصيل» أو الأساس، عن الأدب أو الفن عامة أو مرجعيته الخاصة التى تمكنه من تكوين رؤيته النقدية أو النظرية. فالنقد إذا - أو ذلك النوع من النشاط الفكرى الذى نستجمع مفرداته وأنواعه المختلفة على سبيل التقريب والتسهيل تحت اسم واحد هو النقد - هو فى أحد أبعاده على الأقل نقد تطبيقي، إن لم يحتو على إشارات مباشرة لأعمال فنية معينة، فهو يحتوى بين سطورهِ بالضرورة على إشارات ضمنية لكيان ما من الأعمال، تشكل خلفية المنظر أو الناقد الأدبية، والمنبع الذى يستمد منه معايير أحكامه ويقاس عليه مشروعية رؤاه.

ومن ثم يبدو التساؤل الرئيس الذى تتضمنه حالة الأزمة تلك مركزاً بدرجة أو بأخرى حول قدر ضمنية هذه الإشارات، أو حول قدر ابتعاد الكتابة النقدية المعاصرة عن التوغل المباشر فى الأعمال الإبداعية بغرض تحليل هذه الأعمال، وبالتالي حول الجهود التى يجب على القارئ المتخصص - فضلاً عن غير المتخصص - أن يبذله فى محاولته لاستقراء المرجعية الأدبية الخاصة بكتابة نقدية ما، وهو ما يشى بوجود حالة عامة من الإحباط الثقافى يعانى منها كل من الكاتب الأدبى أو المبدع، أو الناقد أو المنظر، والقارئ العام على حد سواء.

فقد يرى الكاتب على سبيل المثال لا الحصر أن الدراسة النقدية تبدو منشغلة تماما بتحليل منطلقاتها الفلسفية المجردة حول ماهية الفن والنص واللغة والمؤلف وأفعال الكتابة والاستقبال، ومهمومة بتبرير مناهجها الفكرية من التحليل النفسى "Psycho Analysis" والتأويل "Interpretation" أو القراءاتية "Readership" المعروفة بنظريات الاستقبال "Reception Theories" إلى البنائية "Structuralism" والتفكيك "Deconstruction" مكتفية بالإشارة العابرة لبعض الأعمال الأدبية بغرض تدعيم أطروحاتها لا بغرض الوقوف عند هذه الأعمال ذاتها، متجاهلة بذلك دورها الأساس فى متابعة وتحليل الإنتاج الإبداعي المعاصر فى تغيراته وتحولاته المستمرة وما لذلك من وقع إعلامى واقتصادى على حركة الإبداع نفسه وعلاقته بالوعى العام.

أما الناقد أو المنظر فقد يرى أن أولويات العمل الفكرى النقدى تتطلب مواجهة مستمرة وحثيئة لقضية ماهية النقد وبوره التى من دون الوصول إلى صيغة مرضية فى تعريفها داخل إشتباكاتهما الكثيرة - لا بالمستويين الفنى والفكرى فقط ولكن بالمستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخرى - قد تبدو أطروحات النقد وانعكاساته على الفن والأدب عارية من المشروعية الفكرية التى تمد اقترباتها بالمغزى وتمنح رؤاها أرضية الفعل وأدائيتها سبب الوجود، وتصير خالية من الأطر النظرية التى تهب بنيتها قيمة التدخل، وتعطيها أنوات التحليل والقياس وأبجديات الرؤية. وأن إصاق النقد بنور تابع للإنتاج الإبداعي ومقرون بوجوده يرده إلى أطروحات الرومانسية وسذاجات النقد التقييمى الانطباعى ويحد من فعله الاجتماعى والسياسى العام ويعرفه بما يقوض بنيته الفلسفية المستقلة ويهمش دوره فى إدراك حركة الوعى الإنسانى وكنهه وتفاعلاته التى يمثل الفن والإبداع - على أهميته - جانبا واحداً من جوانبها.

أما القارئ العام فقد يرى أن كليهما قد انغلق على ذاته وانفصل بذلك ربما عن وعيه اليومي ولغة ثقافته الحياتية، قد يرى أنه ليس بحاجة حقيقية إليهما، بل إنهما بما يطرحانه من لغة متسامية وسلطة معرفية، وبنية مغايرة في قيمها ومنطلقاتها كيان أجنبي يدعو إلى الريبة والتشكك إن لم يكن نوعا من الرفاهية الفكرية والاقتصادية التي قد لا يملك أن يعبأ بها أو يعول عليها في خضم ضغوطه الحياتية اليومية.

وليس القارئ العام أقل انغلاقا من الكاتب الأدبي أو المفكر الناقد، بل على العكس من ذلك تماما، إذ إنه برفضه الدخول إلى بنية أعمالهما ولغتهما وبإصراره على التشكيك في جدواها وإنكاره لوجود أية علاقة لها بثقافته اليومية، وبلا مبالاته الظاهرة بما قد يحملانه من معرفة، يصنع لنفسه مكانا متساميا سلطويا يفترض فيه أنه إن لم يستطع الأدب أو الفكر عامة الوصول إليه «في مقعده العالی» فهما إذا غير ذی جدوى أو نفع ولا يستحقان إمعان النظر والتأمل. وهو إذ يفعل ذلك يفعله مدعوما بالثقافة الحياتية اليومية بأسرها بكل ما فيها من قيم وبنیات تتشابه في أعماقها وقدر تشابكها إن لم تزد عن تلك التي تطرحها الرؤى النقدية أو الفكرية أو الفنية، إلا أنه بفعل ذلك يرتكب ما يتهم به الفكر النقدي والإبداع من تسام وتغريب وسلطوية.

وليس الوعي النقدي والوعي الإبداعي ووعي القارئ الحضاري العام هم وحدهم من يعانون هذه الحالة من الانغلاق والانفصال والترهل، بل إنها - أي هذه الحالة - تنسرب في معظم المفردات الثقافية والحضارية المعاصرة، وليس علينا إلا أن نرى - على سبيل المثال لا الحصر - مدى انفصال الخطاب الأخلاقي العام الذي يمثله القانون عن الممارسة المؤسساتية القانونية الفعلية التي من المفروض عليها تطبيقه، ومدى انعزالهما معا عن عرف التعامل اليومي أو قانون الشارع، أو أن نتأمل قدر انعزال الخطاب السياسي بطرفيه الرسمي والمعارض عن السياسات

الفاعلة في حياة الأفراد وقدر انفصالها معا عن مفاهيم العامة وطموحاتها، أو أن ننظر في مدى انعزال مبادئ المؤسسة بشكل عام عن الممارسة المؤسساتية اليومية، أو في قدر انعزالها معا - أي المبادئ أو الممارسة الفعلية - عن حاجات الحياة اليومية التي أنشأت هذه المؤسسة بغرض إرضائها، ليس علينا سوى أن نلاحظ كل ذلك وغيره الكثير من الأعراض التي سيشير الفصل القادم إلى قليل منها والتي تشير جميعها إلى انفصال ما يسمية المنظر والمفكر الألماني جورج هابرماس<sup>(٨)</sup> (المجالات الحضارية) "Cultural Spheres"<sup>(٩)</sup> بعضها عن بعض بقدر انفصالها عن الثقافة الحياتية اليومية، حتى نرى مدى تغلغل هذه الحالة من الانفصالية والترهل والانغلاق بكل ما في أعراضها من أزمة وحدة في حركة الوعي الثقافي والحضارى العام.

ويتبع هابرماس أصول هذه الحالة الانفصالية ومنشأها إلى بدايات فكر الحدائتية الثقافية "Cultural Modernity" الذي اتخذ تشكيلته الفعلية إبان حركات التنوير الأوروبية "Enlightenment" في القرنين السابع والثامن عشر في صورة انبثاق مبادئ حضارية وثقافية واجتماعية عامة من مثل التخصصية "Especialization" والأدائية "Instrumentalism"، والتوظيفية "Functionalism" والمؤسساتية "Institutionalization"<sup>(١٠)</sup> وما ترتب على ذلك من رؤية للحضارة بوصفها منقسمة أو منفصلة إلى مجالات حضارية مستقلة لا يجمعها سوى روابط منطقية شكلية. يقول هابرماس:

منذ أن تحللت الرؤى الكونية الموروثة من الميتافيزيقا والأسطورة وتوزعت إشكالياتها التقليدية بين منظورات محددة ثلاثة هي الحق، الخير، الجمال، والتي يمكن التعامل معها بوصفها أسئلة المعرفة والعدل والنوق، وما ظهر في العالم الحديث هو التفرقة بين مجالات القيمة



الحضارية للعلم والأخلاق والفن ومن ثم تحول هذه المجالات إلى مؤسسات ثقافية معهودة للخبراء، تطابق في قيمها قيم النظم الحضارية المستثمرة في كل مجال، في الحق صار العلم أو الخطاب العلمي، الأخلاق صارت البحث القضائي أو القانون، والجمال صار الإنتاج الفني والنقد<sup>(١٢)</sup>.

الأمر الذي أدى بدوره إلى انفصال هذه المجالات الحضارية وانقسام مؤسساتها انقساماً داخلياً إلى فروع تحتية، وتحت تحتية كثيرة يحمل كل منها إيقاعه الخاص ومبادئه التركيبية الخاصة ومنطقه الخاص، ومنطلقاته وفلسفاته الخاصة، بل ويحمل كل منها أيضاً تاريخه الخاص، إلى الحد الذي تستطيع به هذه الفروع جميعها أن تدعى لأنفسها صلاحية ذاتية مستقلة عن شبكة تفاعلاتها بالبنى الحضارية الأخرى. ذلك أن «التعامل التخصصي» - كما يقول هابرماس - «لعمليات الانتقال الحضاري من جانب اعتبار صلاحياتها وحده يضع التركيز على البنات المنطقية الخاصة بكل من هذه النظم المعرفية»<sup>(١٣)</sup> الأمر الذي يقود بدوره إلى انفصال هذه المؤسسات أو الثقافات المتخصصة بعضها عن بعض وعن الوعي الشعبي العام. فالإضافات العلمية والتقنية والثقافية التي خلفها هذا التعامل التخصصي الانغلاقي - برغم أهميتها البالغة - لم تجد لنفسها أرضية فعلية في التعامل اليومي. وليس اعتبار الحدائثية الثقافية Cultural Modernity بمبادئها التي ذكرناها سالفاً مسؤولة - ولو بشكل جزئي - عما تعاني منه المجالات الحضارية من تدهور وانفصال يقلل من قدر قيمة الإنتاج العلمي أو الثقافي الذي أفرزته هذه التخصصية والأدائية والتوظيف بنفس القدر الذي لا يقلل به ذلك من العواقب الثقافية والاجتماعية التي يبنيها هذا الفكر أحد أهم أسبابها أو أصولها التاريخية والتي من الممكن أن ترى كثرة المؤتمرات التي تناقش مشروعية المعرفة وعلاقتها بالثقافة الحياتية، كاعترافات عملية على

وجودها فالمفارقة التي تتضمنها مثل هذه المؤتمرات بين اعترافها بوجود أزمة الانفصال بين النقد والإبداع والثقافة اليومية، وبين انبثاقها غالباً من سياق المؤسساتية الذي خلف هذا الانفصال من الأساس، أو بين انعقادها أحياناً لمناقشة قضية عمومية النقد وتجرده وانغلاقه على ذاته وبين اعتبارها هذه القضية كموضوع معهود «للخبراء» المتخصصين أي اتباعها لمبادئ التخصصية والأدائية التي سببت هذا التجرد والانغلاق، تشير هذه المفارقة إلى قدر انسراب هذه المبادئ ذاتها في الوعي الحضارى والثقافى المعاصر كليهما.

من هنا تتبدى أبعاد الأزمة، لا فى الأعراض التي ذكرناها سالفاً، والتي ربما تمثل ثلاثية الناقد والأديب والقارئ العام أحد جوانبها المتغامضة نسبياً، ولا فى الأصول الفكرية والحضارية التي قد تشكل جذور هذه الأزمة التاريخية، ولكن فى إشارة كل ذلك إلى وجود حالة عامة من الانقسام فى الوعي الحضارى نفسه توازى أعراض هذا الانفصال والانغلاق التي ذكرناها آنفاً وتشكل أساسها فى الوعي الفردى والجماعى على حد سواء. انقسام وعيى اعتادت أن تمرره القريحة المعاصرة وكأنه يمثل إحدى عاديات التفاعل الحضارى المقبولة، وكأنه يمثل أحد المظاهر الحتمية لمحاولات الإنسان السيطرة على معتقدات حياته فى الزمن الحديث، وكأن وجوده لا يمثل شرخاً عميقاً لتعريف الفرد والجماعة لأماكنهم الحضارية والثقافية فى مجتمعنا هذا، ومن ثم فى تعريف أنوارهم ككيانات هى بالضرورة كيانات فاعلة، وكجزء لا يتجزأ من الفعل الحضارى العام، وكأن وجود هذا الوعي المترهل فى انقسامه ليس إلا مشكلة ثقافية وفكرية أخرى: يمكن التعايش معها، يمكن جبولتها، يمكن تحديدها وتغليفها تحت طبقات كثيرة من التعقيدات والعلاقات تعمل على تغييب معالمها وتعميتها، فيمكن وضعها فى غرفة عقلية ما فى مؤخرة الذاكرة تجنب هذه القريحة ألم الدخول إليها فى أعماق الوجود الإنسانى المعاصر الذى ربما بتعريف ما بوعيه من

انقسام وترهل، يتهدد معناه الذى عُرف به مراراً، ويهتز نوع القيمة التى أُلصقت به لتبريره، ويتهاوى وزن النظرة السائدة إليه؛ ذلك الألم هو ألم التعامل مع تفاصيل هذا الوعى المنقسم الذى قد يؤدى بهذه القريحة لأن تنقض أسس إيماناتها التى اعتادتها وارتاحت إليها، لأن تترد على نفسها تحليلاً وتشريحاً ونقداً فترى ما قد يكون بها من زيف أو جمود أو ضالة.

ومن هنا يتبدى لنا قدر أهمية تعريف هذه الحالة الوعية لا فى محاولة منا لمنطقتها وجدولتها وتغليفها بغطاءات كثيرة من الجدل النيبى الذى من شأنه أن يخفى معالمها فيصير أمر تجاهلها أمراً مقبولاً، بل فى محاولة منا لرؤية آليات وجودها وتفاعلاته بغرض الإسهام فى فتح طريق أمام العمل على مواجهتها وتحجيم عواقبها. يبدو تعريف هذه الحالة ملخصاً فى جانبين اثنين هما وجهان لهذا الوعى المنقسم والمترهل يمثلان كلاهما مفارقة مظهرية "Paradox" كتلك التى تعرف بها فيزياء الطاقة أبعاد المادة - متناقضة فى مظهرها ، متوافقة فى كنهها - تشير إلى آليات حركة هذا الوعى إبان إنتاجه لتبدياته التى تدل عليه، أو إلى تفاعلات بنيته الداخلية حال وجوده وفعله، ذلك أنه - أى هذا الوعى - وعى منغلق على ذاته ومنفصل عنها فى آن واحد، ومتمركز فى ذاته وغير واع بها فى آن واحد، وعى يضع نفسه مركزاً للعالم فينفصل بذلك عن نفسه وعن العالم كليهما.

وتبدأ آليات هذا الوعى التى تؤول به فى النهاية للتمركز والانغلاق من فعل تبؤوره على تصوراتهِ ورؤاه التى تعرف مكانه الحضارى والثقافى فى كل لحظة اجتماعية معينة - أى التى تشكل معرفته بدوره الإنسانى والفكرى والاجتماعى فى علاقته بالآخرين وتتبدى فى نوع استنتاجاته وهدف أفعاله التى تشكلها خلاصة خبراته الحياتية وجمل مفاهيمه عن وجوده وقيمه وإمكاناته ورغباته ومواهبه وقدر معرفته... إلخ - من خلال

التفاعل السطحي مع؛ أو «النقد» الانطباعي لـ، الأماكن الحضارية والثقافية الأخرى، والتصورات الأخرى والرؤى الأخرى والانطباعات الأخرى والرغبات الأخرى التي ليس من شأنها أن تتطابق مع مثيلاتها عنده؛ فيمده ذلك بنوع من الصلاحية المُرَكِّزَة -Centralized Validity" ty تثبت انفصاله عن الوعي الآخر وتمنحه استقلالية الوجود ومشروعية الفعل وثقة التدخل والتخاطب التي من خلالها يستطيع أن ينقد ما في وعى الأماكن الحضارية الأخرى من اختلاف، في حلقة فكرية مفرغة تهدف أولاً وأخيراً لحماية هذا الوعي ومكانه الحضاري والثقافي ضد أي احتمال للتدخل أو النقد أو «الانتهاك» وبخاصة ضد أشد أنواع هذا النقد حدة وأصالة ألا وهو «نقد الذات». مثل هذا الوعي الحضاري الذي يستمد صلاحية وجوده ومشروعية سلطته في الفعل الاجتماعي فقط من ادعائه باستيعاب التصورات والرؤى الوعية التي تمثلها الأماكن الحضارية أو الثقافية الأخرى، أي من التغذي على ما يستقرؤه فيها من ضعف خبروي أو معرفي أو فعلي بانتقائه الملامح والعلامات التي ينقدها أو نقضها تقوى مركزيته هو، ووحوية رؤاه وتساميتها وإحكامها، مثل هذا الوعي هو وعى أسير لبنيته وتابع لما تتطلبه منه من اقترابات تعمل على استيفاء تكوينها وإرضاء ألياتها الداخلية وتثبيت مشروعيتها ودحض أية شبهة خارجية أو داخلية للتدخل بها أو نقدها، هو - باختصار - وعى منفصل عن ذاته بقدر تمركزه فيها وإعلانه لها.

فبإدعائه هذا الاستيعاب يبدو وكأن دوره الأساس وهمه الأول والأخير هو في إثبات صلاحية بنيته وقوانينها وألياتها، مشيراً بذلك، لا لمركزية هذه البنية وإطلاقها، ولكن لانغلاقه هو على نفسه وانفصاله الفعلي عن الوعي الآخر وعن الأماكن الحضارية والثقافية الأخرى التي تمثل هذا الوعي، مشيراً بعبارة أخرى لانفصاله عن ذاته وعدم قدرته على الدخول إليها أو جراته على تحليلها ونقدها.

فحتى لو تصادف واستطاع مثل هذا الوعي المنفصل عن ذاته أن يتعرف على بعض من جوانب الوعي الثقافى أو الحضارى الآخر، فإن ذلك لا يعنى قدرته على «التباس» حالة الوعي الآخر التى تتطلبها هذه المعرفة، والتى ربما لا يمكنها الحوث بونما التباس هذا الوعي لذاته التباسا كاملا، بمعنى انعكاسه على نفسه، نقده لذاته أولاً، أفرزه لبنيته نفسها، لأنوات نقدية وفلسفية تدرك آليات هذه البنية وتتعرف على نقاط الضعف فيها وتتقدما نقدا ربما يقوّض من مبادئها نفسها، من منطقتها وحركة الفكر فيها من الآليات والتصورات التى تستمد منها مشروعية الفعل، وقدرة الحكم واستقلالية الوجود. باختصار لكى يستطيع وعى ثقافى أو حضارى ما التواصل الفعلى مع غيره يجب عليه أن يتواصل مع ذاته أولاً، أن يمتلك القدرة النقدية والجرأة الفكرية - أى أنوات الشك والتفحص - اللازمة لرؤية بنيته نفسها وتعديلها، الأمر الذى قد يفضى به فى النهاية إلى نقض وجود أية بؤرة مركزية فيها؛ لأى ثبوت ألى أو ميدئية مطلقة، لأى تسلسلية فكرية مستمرة أو وجود بديهى أول؛ أو بعبارة أخرى: الأمر الذى قد يدعوه فى النهاية لنقض «البنية» فيه وبالتالي لنقض استقلاله الكلى ووحويته وانفصاله عن نفسه وعن الآخر سويا.

ومن هنا تظهر مشكلة البنية التى طرحنا فكرتها الأساسية سابقا. هل تستطيع البنية - أية بنية بالمعنى المطروح أعلاه - أن تتجاوز ذاتها فنتشرب أو تستوعب بنية أخرى، بتصورات أخرى، بمبادئ وبمنطلقات أخرى حتى ولو تطابقت ألياتهما؟ أم أن وجود البنية يعنى فى حد ذاته مركزيتها ووحديتها؛ يعنى وجود مجرد تشرب صورى للبنى الأخرى والتصورات الأخرى؛ مجرد تشرب لما بها من معالم وملاحح تتسق مع آليات البنية المتشربة ومنطقها ونوع تصوراتها عن العالم؟ هل وجود البنية نفسه يعنى بالضرورة تجاهلها أو تعميمها أو تغميضها لأى من المبادئ والتصورات التى قد تقوض من دعائمها وأسسها؟

قد رأينا في الصفحات السابقة كيف أن التعامل مع عمليات التفاعل الحضارى وفق مبادئ الحدائثية الثقافية (الأدائية - المؤسسية - التوظيفية.... إلخ) من شأنه أن يضع التركيز على البنى الداخلية أو منطق المشروعية الذاتية لكل من هذه العمليات؛ فتعمل بذلك على فصلها بعضها عن بعض كمجالات حضارية معهودة للخبراء فى كل مجال، أو كبنىات ثقافية مستقلة يعمل كل منها وفق منظوره وآلياته وتصوراته، بل وتاريخه الخاص منعزلا بذلك عن الوعي الشعبى العام بقدر انعزاله عن غيره من البنى الحضارية الأخرى.

فأما كان إذا النموذج البنائى المتخذ، تبقى البنية فى حد ذاتها عنوان هذا الانفصال، ومصدر مشروعيتها. أيما كان النموذج المتخذ، فهو نموذج نظام العلاقاتية التعريفية أو التعريف بالاختلاف والاكتمال والأنية، الذى طرحه دى سوسير فيما يعرف به اللغويات البنائية» فى مطلع هذا القرن، أو هو النموذج البنىوى الذى تحولت به هذه الرؤية العلاقاتية لـ (اللغة) إلى (بنية)<sup>(١٣)</sup> "Structural Significance" تتشكل ملامحها وفق أبجديات التواصل الرمزي -Codified Commu-nication" التى تشكلها علاقات العلامة Sign أو الدال "Signifier" أو الصورة الصوتية "Sound Image"، والمشار إليه "Signified" أو التصور "Concept" فى تفاعل الرسالة "Message" بكل من المرسل "Addresser" والمتلقى "Addressee" لإنتاج المعنى "Meaning" أو الدلالة "Significance" داخل عرف "Conventions" أو سياق "context" أو شفرة "Code" الاستقبال المتعارف عليها فى نموذج التوظيفية العلاقاتية المطلقة الذى طرحه رومان جاكوبسن<sup>(١٤)</sup> وحلقة براغة اللغوية<sup>(١٥)</sup> أو هو نموذج التأثير والتأثر الذى يسميه دى مان «نقض الأسطرة المتبادل بين النوات -Inter-Subjective Demystifi-cation (الرؤية والعمى: ص ١٠) الذى تتداوب فيه طاقات الفعل بين الملاحظ (يكسر الحاء) والملاحظ (بفتح الحاء) والملاحظة فى الأنثربولوجيا

البنائية عند كلود ليفي شتراوس<sup>(١٦)</sup> أو في غيره من النماذج البنائية الأخرى (لوسيان جولدمان، رولان بارت، نيوم تشومسكى..... إلخ)، تبقى رؤية البنية للعالم، وحلمها الذي يشكل طموحها الأخير، في وجود حالة تركيبية دينامية مطلقة، شبكة كونية ضخمة من العلاقات التحتية المتقاطعة تتعرف مفرداتها وتتبدل مواقعها ويتغير كنهها بارتباط وجودها المطلق وفق قوانين ومناهج تركيبية واحدة، تنتظم عليها جواهر الأشياء جميعها من أدق تفاصيل الوجود الإنساني إلى أكثرها مظهرية وتبدياً، وتبقى هذه الآلية المطلقة والوحودية والانسجامية والاكتمالية في كنه أدائها الانفصالي وقدرتها على عزل الوعي وبأورته واستعباده.

وسؤالنا هنا هو: هل يستطيع الوعي الحضاري والثقافي - والحال هكذا - أن يتجاوز هذا الانفصال؟ هل يستطيع الوعي أن يتجاوز سلطة البنية التي سكنته منذ بدايات العصر الحديث؟ الأمر يزداد تعقداً عندما تواجهنا رؤى تحليلية وفلسفية تعبر عن هذه النظرة الخيالية للعالم في ذات محاولاتها لعلاج هذا الانفصال مستبدلةً بذلك بنى كثيرة ببنية واحدة، وسلطة متفرقة بين بنيات كثيرة بسلطة مركزة في بنية واحدة.

يرى هابرماس على سبيل المثال أن تجاوز مثل هذه الحالة من الانفصالية والانغلاق والترهل في الوعي الثقافي والحضاري المعاصر لن تتم بإرغام أي من هذه المجالات الحضارية على الانفتاح أو الانفجار أو الانتشار القسري في المجالات الأخرى، أيما كان المجال أهو العدل = القانون/ الأخلاق/ العرف، أو الحق = المعرفة العلمية/ الخطاب العلمي والأكاديمي/ الفلسفة، أو الجمال = النوق/ الفن/ النقد الفني - بل من خلال نوع من الانفتاح التلقائي والشامل والعقلاني المتبادل في كافة صوره بين هذه المجالات جميعها، نوع من العقلانية التواصلية "Communicative Rationality" (مشروع الحدائثية: ص ١٠٢) الشاملة التي يستطيع بها الوعي أن يثبت قيم الاتصال الحر بين هذه

المجالات بعضها ببعض، وبينها وبين الحياة اليومية. يقول هابرماس:

إن عمليات الدخول إلى المعنى والوصول إلى تفهم متغلغل وعام فى كافة جوانب العالم الحياتى تتطلب نوعا من الشمولية والانتشار فى التفاعل الحضارى يعمل بكل ما فيها من اتساع. ففى الممارسات الاتصالية للحياة اليومية يجب أن تتخلل وتمتزج عمليات التأييل المعرفى كافة، والتوقع الأخلاقى، والتعبير اللغوى، والتقييم أحدها بالآخر تخللاً وامتزاجاً حميمين وشاملين. ومن ثم لا يمكن علاج انعزالية الحياة اليومية، وما يترتب على ذلك من فقر ثقافى وحضارى فيها، من خلال محاولة إرغام واحد من المجالات الحضارية على الانفتاح أو التبعض فى غيره. فمثل هذه المحاولة لن تمثل - على أفضل الأحوال - إلا استبدال نوع من الضالة وقصر النظر بأخر مثله (مشروع الحدائثية: ١٠٥ - ١٠٦).

وهكذا يرى هابرماس أنه للوصول إلى هذا النوع من الانتشار الحضارى والثقافى فى الممارسات اليومية الحياتية ومعالجة هذا الانفصال والانغلاق بين مجالات الحضارة وبينها وبين الحياة اليومية، ومن ثم تخليق هذه «العقلانية التواصلية» التى من شأنها - على ما يبدو - أن تؤسس لتعريف وجود هذه المجالات الحضارية نفسه من خلال قدر انفتاحها أو تواصلها العقلانى المنطقى بعضها ببعض وبالعالم الحياتى، للوصول إلى ذلك يجب تغيير مجرى ما يسميه بـ«التجربة الجمالية» "Aesthetic Experience" فى عقلية الفرد نفسه، لا عندما - على حد تعبيره - «تعبير عن نفسها أساسا فى صورة أحكام نوقية»، ولكن عندما تصير موجهة نحو اكتشاف «مشكلات الحياة التاريخية»، أى مشكلات الوجود الإنسانى نفسه، إذ إنها حينئذ - وفقا لهابرماس - لا تصير



جزءاً من لعبة اللغة في مجال النقد الجمالي الذي يحتكره الخبراء؟، بل  
تصير "جزءاً من التفاعلات المعرفية والتوقعات المعتادة للفرد عامة" فتعمل  
بذلك على "تغيير النهج الذي تشى به هذه المجالات بعضها ببعض"  
(مشروع الحدائثية: ص ١٠٦)، يقول هايرماس:

فعندما تستخدم التجربة الجمالية عامة، لا تلك المؤطرة  
بأحكام خبراء النقد النوقية، في التفاعل مع مواقف الحياة  
التاريخية، والاتصال بمشاكل حياتية عميقة، تدخل هذه  
التجربة لعبة لغوية مخالفة لتلك التي يستخدمها الناقد  
الفنى أو الجمالى. فحينها تستطيع التجربة الجمالية لا أن  
تجدد تأويلنا لحاجاتنا التي فى ضوءها ندرك العالم فقط،  
ولكنها تتخلل توقعاتنا البديهية وعمليات استخراج الدلالة  
المعرفية لدينا، أى تغير من النهج الذى تشى به هذه  
المجالات بعضها ببعض (مشروع الحدائثية:  
ص ١٠٦)<sup>(١٧)</sup>.

لا يبدو ما يطرحه هايرماس من علاج بعيداً كل البعد عن فكرة البنية  
التي طرحناها أعلاه والتي بتبنى الوعى الحضارى المعاصر لها قد  
سببت هذا الانفصال والانغلاق فيه من الأساس. فبدلاً من وجود بنيات  
مستقلة للمجالات الحضارية، لها أطرها الخاصة التي تعمل على فصلها  
بعضها عن بعض وعن الحياة اليومية - كما أشرنا - من خلال التركيز  
شبه الكامل على إرضاء ألياتها الداخلية واستيفاء صلاحية وجودها  
المستقل، يقترح هايرماس إطاراً أكبر وبنية أوسع وأشمل تتداوب فيها  
جميع الأطر الداخلية والبنى الصغيرة، هى نوع من العقلانية التواصلية  
الشاملة تتألف ألياتها من أليات البنى التحتية التي احتوتها فتعرف  
وجود مفردات هذه البنى من خلال علاقاتها التواصلية المتفاعلة بالمفردات  
الأخرى فتتسق اتساقاً وجودياً فى وعى الفرد الذى بتغير مجرى التجربة

الجمالية لدية إلى نوع من أنواع التجارب الجمالية الميتافيزيقية (مشكلة الوجود الإنساني) يضع أساس هذه العقلانية بتوحيد التوجه الإنساني أو الوعى نحو هذه البنى.

لو افترضنا على سبيل الجدال المحض، أنه يمكن للتجربة الجمالية عند الفرد أن تتغير فتصير مهمومة بالوجود الإنساني عامة، وأن ترتبط بالمشاكل الحياتية الآتية فى آن واحد، وأن بفعلها ذلك يمكنها أن تغير الشكل الذى تنفصل به المجالات الحضارية بعضها عن بعض وعن الحياة اليومية فقدرت على تجميعها وتوحيدها جميعا ومن ثم توحيد شتات هذا الوعى الحضارى المنقسم والمترهل والمنغلق، فهل يمكن حينئذ أن تتواجد إزاء هذه البنية الكونية الضخمة بنية أخرى، تصورات أخرى، رؤى أخرى، وجود إدراكى آخر ما، يختلف فى آلياته ومنطقة ومنطقاته ومبادئه عن آليات ومنطق ومنطقات هذه البنية؟ أم أن سعى هذه البنية للوحدية والشمولية المطلقة هو نفسه ما يعرف وجودها، هو آلية أساس فى تكوينها، وكأنها تعمل بصورة شبه لاواعية تقريبا على ترويض أى تصور، رؤية أو مبادئ تبدو مخالفة لها؟

هل يعنى هابرماس أن بتركيزه على مداواة منطق الانفصال الخارجى بين هذه البنى الحضارية فى وعى الفرد هو فى واقعه يثبت منطق انفصال أكبر وأعمق هو منطق فصل البنية للوعى عن ذاته، عن نقده لها، وانعكاسه عليها وكأنه بذلك يعبر عن محاولة «البنية» نفسها للوصول إلى أقصى درجات الشمول والاكتمال؟

يقول المفكر والناقد الفرنسى جان - فرانسوا ليوتار:

إن ما يتطلبه هابرماس من الفنون ومن التجربة الفنية التى تمنحها، هو باختصار أن تغلق من الفجوة المتواجدة بين الخطاب المعرفى والأخلاقي والسياسى (الجمالى) مشكلة بذلك (وحدة) فى الخبرة الإنسانية. وسؤالى هنا هو: ما

نوع الوحدة التي يطرحها هايرماس بالضبط؟ هل يطمح مشروع الحدائثية لإنشاء وحدة اجتماعية/ ثقافية (أو حضارية) شاملة تتخذ فيها كافة عناصر الحياة اليومية والفكر أماكنها في كل عضوى مكتمل وعام؟ أم أن النص الذي يجب التعامل معه وفق ألعاب اللغة غير متجانسة الطبيعة - لغة المعرفة، لغة الأخلاق، ولغة السياسة (الجماليات) - تنتمي إلى تكوين آخر يختلف في كنهه عن ذلك<sup>(١٨)</sup>.

## ٢. النظرة النقدية، الرؤية الفنية ومسافات التصور

أشار الجزء السابق من هذا الفصل إلى بعض سياسات أزمة الانفصال الحضارى التى اتخذ هذا الفصل أحد تبادياتها (انفصال العمل النقدى عن، أو عدم تغلغه الكافى فى، الإبداع المعاصر) منطلقاً له، وحاول أيضاً إظهار الأصول التاريخية لهذه الأزمة، وإبداء آليات فعلها فى الثقافة المعاصرة وتتبع أبعادها فى الوعى الحضارى والثقافى الحديث وهو ما يتلخص فى بنائية هذا الوعى أو تبنيه لفكر البنية بنماذجها الكثيرة التى أشرنا إليها سابقاً ومن ثم انفصاله عن ذاته وانغلاقه عليها. وقد حاول الجزء السابق أيضاً تبيان آليات عمل هذه البنية ومعناها وسطوتها على الفكر ممثلاً لذلك بمناقشته لرؤية المنظر والفيلسوف الحضارى المعاصر جورج هابرماس الذى طرحها كحل لهذا الانفصال الوعى والحضارى العام، والتى وصفها هذا الجزء بأنها - بدرجة أو بأخرى - تعبير عن هذه البنية ذاتها وترجمة لرغبتها فى الاكتمال والشمول والانسجام المطلق. ويبقى علينا فى الجزء القادم إظهار آليات عمل هذه البنية فى النظرة النقدية وفى الرؤية الفنية كليهما.

كنا قد طرحنا فى بداية هذا الفصل فكرة أن البنية تخدم ذاتها لاموضوعها الذى أنشأت من أجله، وأنها - عكس التصور السائد - تستخدم موضوعها، ولا يستخدمها موضوعها من أجل إرضاء قوانينها الداخلية واستيفاء مشروعيتها وجودها المستقل.

وربما لا تظهر هذه البنية بصورة أجلى وأبرز مما تظهر به في النظرات النقدية التي تعتمد على مفهوم (المجتمعات التأويلية) "Interpretive Communities"<sup>(١٩)</sup> الذي طرحه المنظر والناقد الأمريكي المعاصر (ستانلى فش) والذي يعتمد فيه على مفهوم الكفاءة "Competence" الذي قدمه المنظر البنائى (نيوم تشومسكى) فى نظريته المعروفة باسم (النحو التوليدي التحويلي) "Transformational Generative Grammar"<sup>(٢٠)</sup> وقبل الدخول فى محاولتنا لتلخيص هذا المفهوم والنهج التأويلي الذي أفرزه، ربما يحق علينا أن نشير إلى أنه برغم إمكانية الإشارة إلى عدد غير قليل من هذه النظرات النقدية المعاصرة ليس فى مصر وحدها ولكن فى أوروبا والغرب أيضا<sup>(٢١)</sup> لن تحاول هذه الدراسة تقديم إحداها أو بعضها وتحليلها أو تحليله فى محاولتها لتبيان آليات الانفصال والانغلاق التي تعمل فى أسس البنية التي تستخدم هذه النظرات النقدية (لا التي تستخدمها هذه النظرات) بل ستحاول هذه الدراسة تقديم هذا التحليل التأويلي بنفسها ونقده وتبيان آليات الانغلاق فيه فى هذا الجزء ثم بعد ذلك تقديم الرؤية الفنية ونقدها وتبيان آليات الانفصال فيها فى الجزء المقبل. إذ إننا إذا أردنا تبيان انغلاق البنية على ذاتها وانفصالها عنها، علينا ألا نقع فريسة لآليات هذا الانفصال والانغلاق ذاته، أى لهذه البنية التي أشرنا إليها سابقا. فمن جهة أولى لن يمنعنا وضع هذه الرؤية التأويلية تحت مجهر تحليلي يحاول تبيان ما بآليات بنيتها من انغلاق على ذاتها وانفصال عن هذه الذات، من ترويض هذه الرؤى نفسها حتى تتناسب آليات أطروحتنا التي بدأنا بها إما بالعودة إلى نموذج (التأثير والتأثر) البنائى الذى تتداوب فيه طاقات الفعل بين الملاحظ والملاحظ والملاحظة نفسها الذى أشار إليه ليفى شتراوس فى بنائياته الأنثروبولوجية، أو إلى آلية نقد الوعى الآخر التي تفترض استيعابها للتصورات الأخرى فتستمد من ذلك مشروعية وجودها المستقل، مرتكبين بذلك نوع التمركز فى الذات نفسه

الذى تحاول هذا الدراسة فتح الباب لمواجهته. ومن جهة ثانية سيمنحنا تقديم هذه النظرة النقدية التأويلية ثم بعد ذلك نقدها وتحليل بنيتها، التي تؤول بها للانفصال عن ذاتها والانغلاق عليها، فرصة سانحة وضرورية لإظهار مفهوم (الانعكاس على الذات) الذى أشار إليه بول دي مان أعلاه، والذى نرى فيه أحد الحلول العملية التي يمكنها مواجهة أزمة الانفصال هذه.

## ٢. فش و(المجتمعات التأويلية)

تستبدل فكرة "المجتمعات التأويلية" عند فش فكرتى النص (عند رولان بارت وجاك دريدا على سبيل المثال)، والقارئ (عند وولف جانج أيزر، وروبرت يابوس) كمصدر المعنى الأساس فى النص. وتتخلص هذه الفكرة فى أن معنى النص أو دلالاته لاينتجه القارئ وحده، أى القارئ المنعزل عن جماعته اللغوية، ولا يمكن أن يتواجد فى النص بذاته إذ إن النص يحتاج إلى قارئ ما لإعطاء دلالاته ومعناه وجودهما، ولايمكن أيضا أن تنتج علاقة النص بهذا القارئ الوحيد، إذ أن ذلك يخالف فهمنا عن أجديات اللغة نفسها التى هى فى أصلها حدث اجتماعى، ومن ثم لايد أن يشترك عدد معين من الأفراد فى لغة تأويلية واحدة يتسوق فيها ما يستخرجونه من دلالات، فتكون هى مصدر المعنى ودليل النص على الوجود. ولكى يحدث هذا الاتساق يجب أن تتوحد فى هذا المجتمع التأويلى الصغير ما يسميه فش استراتيجيات التأويل "Interpretive Strategies" أى الصيغ التفسيرية وأساليب إظهار واستنتاج المعنى ومجموعة (القواعد) الفكرية المتبعة لديهم لإنتاج الدلالة عندهم والتى تتشكل مفرداتها - وفقا لما يطرحه فش - لاكتكوين قرائى مسبق ولكن كتكوين كتابى مسبق؛ أى كعدد من التصورات المحتملة يتخذها المجتمع التأويلى الواحد كاحتمالات كتابية للنص المقروء، تتواجد بصورة مسبقة قبل عملية القراءة نفسها. وعليه يصير المعنى أو الدلالة التى يحددها أو

يستقرؤها مجتمع تؤولي معين مختلفاً بالضرورة عن المعنى أو الدلالة التي يمكن أن يحددها أو يستقرأها مجتمع تؤولي آخر. يقول فشر:

هي المجتمعات التؤولية وحدها، لا القارئ أو النص، من تستطيع إنتاج المعنى من النص، وهي وحدها من تحمل مسئولية إثبات الملامح الشكلية له. وهي على ذلك تتكون من هؤلاء الذين تجمعهم استراتيجيات تؤولية واحدة لا لقراءة النص ولكن لكتابته أو لتكوين ملامحه وخصائصه الوجودية. يتعبير آخر: تتواجد مثل هذه الاستراتيجيات بشكل يسبق فعل القراءة نفسه. ومن ثم تحدد شكل ما يقرأ وتقرره، بعكس ما يفترض عادة<sup>(١٢٢)</sup>.

وعليه يصير المنهج التؤولي الذي يتخذه فشر ومن يتبعه من المؤلّين مؤسساً على ثلاثة افتراضات مبدئية، أولها أن استنباط المعنى أو الدلالة من نص ما ومن ثم إعطاء هذا النص وجوده يعتمد اعتماداً شبيه كلي على مدى قرب منطق التؤول الفعلي أو بنية التؤول المتخذة من قبل المؤول (مايسميه فشر: استراتيجية التؤول) من منطق التؤول أو بنية التؤول لدى المجتمع التؤولي الذي ينتمي إليه هذا المؤول، أو بعبارة أخرى - يعتمد على مدى استطاعة بنية النظرة التؤولية المستخدمة النفاذ لقرينة مجتمع المؤول العامة دون تكلف أو أدعاء ظاهر؛ أو - بعبارة ثالثة - على مدى (بداية) هذا المنطق (وتلقائية) هذه البنية الباديتين وفق استقبالهما من مجتمع لغوي ما. وثانيها أن المعنى المستنتج أو الدلالة المستنبطة تختلف بالضرورة من مجتمع تؤولي لآخر، وفق اختلاف استراتيجيات التؤول أو بنيات التؤول. وثالثها أن منطق التؤول أو بنيته أو استراتيجيته لها وجود مسبق في وعي المؤول ومجتمع التؤولي كليهما، تنصب به هذه البنية أو هذه الاستراتيجية على العمل المقروء أثناء عملية القراءة فتحدد عمليات استنباط المعنى واستخراج الدلالة



منه. ولسنا هنا بصدد نقد هذه النظرية التؤولية التي تشكل كما يشير روبرت شولز خلفية أساس لمعظم النظرات التؤولية المعاصرة ومناهجها، إذ لا تتسع هذا الدراسة لإظهار المشاكل الفكرية والفلسفية المتعلقة بنظريات التؤول والتقى بظلالها على مثيلاتها في نظريات الاستقبال<sup>(٢٤)</sup>.

وفقاً لهذه المبادئ الثلاثة يحاول الجزء القادم من هذا الفصل تقديم قراءة تؤولية لقصيدة الشاعر محمد عفيفي مطر "هذا ليل يبدأ" في ديوانه (احتفاليات المومياء المتوحشة) الصادر من دارسينا للنشر عام ١٩٩٤.

## ٤ - عفيفى مطر/ التأويل وبنية الرؤية الفنية.

يقول الشاعر الأمريكى بوب برلمان فى مناقشته لأعمال عزرا باوند "Ezra Pound" وجامس جويس "James Goyce" وجرتروود شستين "Gertrude Stein" ولويس ذكوفسكى "Louis Zukofsky":

برغم اختلاف أعمال هؤلاء الشعراء اختلافا لا يمكن لمصطلح "الحداثة" (يعنى الحداثة الفنية) المتسع أو يوحى به، تشترك أعمالهم فى خاصية جذرية واحدة، ذلك أنها جميعا كتبت كى تكون أعمالا كونية؛ أناجيل لا تتغير؛ خرائط دائمة أو صور أشعة للمجتمع الإنسانى؛ مخططات تحتية لحضارات إنسانية جديدة بأسرها؛ كتبت هذه الأعمال كى تكون تبدييات لجوهر العقل الإنسانى نفسه<sup>(٢٥)</sup>.

ليس من مناسبة تبدو فيها هذه المقولة أكثر صحة أو انطباقا من مناسبة التعامل مع أحد الشعراء المعاصرين وخاصة عفيفى مطر الذى تبدو أعماله بوجه عام مكتوبة كـ"مخططات تحتية لحضرات إنسانية جديدة بأسرها" أو فى أقل من ذلك - مكتوبة لتكون "تبدييات لجوهر العقل الإنسانى نفسه". ولنتخذ مثلا على ذلك ديوانه "رباعية الفرح" (دار رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٩٠) التى يعرف فيها عفيفى مطر قصائده الأربعة التى تشكل الديوان بعناصر الكون الأربعة (الماء - الهواء - النار - التراب) التى خلفتها رؤى الميتافيزيقا الرومانسية عند الإغريق

مكونا بذلك صورة بلاغية تشير إلى مدى كونية الرؤية الفنية التي يحاول تقديمها. إلا أن طموح هذه المقالة لا يتعدى مجرد طرح رؤية تأويلية مقتضبة لأحد أعمال مطر القصيرة نسبياً "هذا ليل يبدأ"، تقول هذه القصيدة:

دهر من الظلمات أم هي ليلة جمعت سواد  
الكحل والقطران من رهج الفواجع في الدهور!!  
عينك تحت عصابة عقدت وساخت في  
عظام الرأس عقدتها،  
وأنت مجندلُ - يا آخر الأسرى.....  
ولست بمفتدى  
فبلادك انعصفت وسيق هواؤها وترابها سبياً -  
وهذا الليل يبدأ  
تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد  
الليل يبدأ  
والشموس شظية البرق الذي يهوى إلى  
عينيك من ملكوته العالى،  
فتصرخ لاتغات بغير أن ينحل وجهك جيفة  
تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،  
لست تحصى من دقائقه سوى عشر استغاثات  
لفجر ضائع تعلو بهن الريح جلجلة  
لدمع الله في الأفاق..

هذا الليل يبدأ  
فابتدى موتاً لظلمك وابتدع حلماً لموتك  
أيها الجسد الصبور  
«الخوف أقصى ما تخاف».. ألم تقل؟!  
فابدأ مقام الكشف للرهبوت  
وانخل من رماذك، وانكشف عنك،  
اصطف الآفاق مما يبدع الرخ الجسور..  
١٩٩١/٣/٢٧  
معتقل طرة.

## ٥. التأويل

تبدو القصيدة وكأنها تصف حالة من الحزن السوداوى الكامل والعميق، حالة أنية تراها القصيدة أبدية وتترك للقارئ الاختيار؛ هل هي (دهر من الظلمات) أم (ليلة) واحدة قد (جمعت) فى حزنها وغربتها ألوان السواد من كافة أنواع الأكم من الكوارث (رهج الفواجع) فى كافة العصور (الدهور)، وهى على ذلك لا تصف (ليلة) أو وقتا معيناً سيمضى حتماً، بل تصف (حالة) من الحزن تتشكل مفرداتها فى (الآن) وتتعدى ذلك لتصف الحزن الإنسانى نفسه (هى ليلة جمعت..)، وإذا وضعنا مع ذلك حقيقة أن هذه القصيدة، بل وهذا الديوان كله، كتب داخل أحد المعتقلات، (عينك تحت عصاة) يتسع مجال هذا الحزن ليشمل مزيجاً من أحاسيس القهر والظلم والغربة الشديدة (عقدت وساخت فى عظام الرأس عقدها) تصل لأقصى أعماق الشاعر، غربة ووحدة يعلن بها الشاعر نهاية هذا القهر الإنسانى، بل وربما نهاية الإنسانية نفسها إذ يعلن الشاعر نفسه بأنه (آخر الأسرى) آخر الأدلة التى تشير إلى وجود إنسانية ما، إذ إن بعدها لن تكون هناك إنسانية فيكون عليها دليل. (البلاد) التى ترمز للدفع والاحتواء والإنسانية انعدمت وانتهت واستعبد كل ما بها من وجود حتى الهواء والتراب (فبلادك انعصفت وسيق هواؤها وترابها سبياً) والشاعر نفسه لن (يفتدى)؛ لن ينقذ أو ينشل من هذا الضياع الإنسانى الذى رغم شموله وعمقه ليس إلا فى

بداياته (وهذا الليل يبدأ) والشاعر فى كل ذلك لا يزال يتألم لبلاده التى يراها تهدمت وانتهت وتراكمت؛ إذ بأخذها (آخر الأسرى) قضت على كل ما بها من وجود إنسانى فصار ألم الشاعر بها (تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد) الذى يصل إلى أعماق الشاعر هو ألمه بالإنسانية جمعاء (والشموس شظية البرق الذى يهوى إلى عينيك من ملكوته العالى فتصرخ لاتغاث) ينهش فيه فيحوه إلى (جيفة) بلا روح تزيد فى عمق هذا الألم وتكون دليله على أن هذا الانتهاه الإنسانى ليس إلا فى بداياته (فتعرف أن هذا الليل يبدأ) التى لا يستطيع الشاعر أن يحصى من مفردات إحساسه بها سوى القليل من (الاستغاثات) التى تحتوى (حلمه) (الضائع) (لفجر ضائع) الذى يتصاعد فوق كل الأشياء (تعلو بهن الريح جلجلة) حتى يصل إلى الوجود الإلهى نفسه فيتيقن الشاعر بأن هذا الضياع للإنسانية ليس إلا فى بداياته، وعليه إذا أن يقتل ما تبقى من حلمه هذا وأن يبدأ فى إعداد نفسه للانتهاه (فابتدى موتا لحلمك وابتدع حلما لموتك) إذ بانتهاء هذه الإنسانية من حوله. وبضياع حلمه فى إحيائها مرة تلو الأخرى حتى صار الشاعر من ألمه جسدا بلا روح (أيها الجسد الصبور) لم يعد له ما يبقيه وعليه بالموت ويقهر خوفه من الموت (الخوف أقسى ما تخاف ألم تقل). إلا أن موت الشاعر ليس موتا عاديا، بل هو نوع من أنواع الاكتشاف والصعود إلى ملكوت أعلى، نوع من أنواع "الكشف" الصوفى على وجود متعال أسطورى رائع (فابدأ مقام الكشف بالرهبوت)؛ يتحرر فيه الشاعر من كل قيوده وإحباطاته ونقائصه ومن قسوة الضياع الإنسانى الذى عاناه وجوده الإنسانى (وانخل من رمادك وانكشف عنك) فيصعد بذلك إلى موت ليس كموت الآخرين (اصطف الأفاق مما يبده الرخ الجسور) بل موت بطولى يكون شاهد الشاعر الأخير على عدم جدارة هذا الوجود أو استحقاقه، استشهاده صوفى يتعالى به على هذا الوجود الإنسانى الذى بدا له رخيصة وقاهرا وحيوانيا إلى وجود أفقى سام ورفيع قد

يمثلة إبداع الشاعر نفسه (اصطف الأفاق مما يبدع الرخ الجسور)،  
وكانه بذلك ينفي انتماءه لهذه الإنسانية التي يراها قاهرة وطاحنة،  
لابرغبتة هو نفسه ولكن بفعل هذه الإنسانية التي دمرت نفسها فصارت  
حيوانية رخيصة قتلت حلمة بانتشالها من أنياب الضياع التي افترستها؛  
فأعلن موته الإنسانى أو استشهاده الإنسانى البطولى فى سبيل الحلم  
ثم صعوده إلى الوجود الكشفى الرائع، الوجود المتسامى والمرتفع ألا  
وهو الوجود الإبداعى (الرخ الجسور).

## ٦. بنية الرؤية الفنية

برغم أن هذه القصيدة - وهذا الديوان كله - كتبت تحت ظروف اجتماعية وسياسية محددة - اعتقال الشاعر فى سجن طرة - وهى للوهلة الأولى تبدو معبرة عن هذه الظروف كما حاول التأويل السابق أن يشير، لا تزال هذه القصيدة موشية ببنية رؤيوية فنية مدهشة فى كونيتها بقدر إدهاشها فى مقدرتها على إخفاء هذه الرؤية بين سطورها وتحت رموزها وفى لب قصورها. وليس علينا إلا أن نعد المفردات الكونية التى استخدمتها الصور البلاغية فى هذه القصيدة كى نلمح مدى هذه الكونية مثلاً (الشموس، الدهور، البلاد، الريح، البرق، ملكوته العالى، الله، الرهبوت، الآفاق) وفى غيرها مما يمكننا أن نلصق به معنى كونياً ك(الظلمات، مقام الكشف، جمعت سواد الكحل، هذا الليل بيداً) وذلك بافتراض أن "الظلمات" تشير إلى الظلمات جميعها؛ ظلمات الكون كله، وأن مقام "الكشف" بألف ولام التعريف هو مقام كشف "الجوهر" بألف ولام التعريف أيضاً؛ جوهر الوجود والكون بأسره، وأن هذا "الليل بيداً" هو ليل كونى لا ينتهى ولا يفنى، وأن "جمعت سواد الكحل" بألف ولام التعريف تعنى كل سواد الكون؛ كل "السواد" بألف ولام التعريف أيضاً.

تتزاوج هذه الكونية مع معلم آخر يبدو بارزاً أيضاً، فى هذا العمل؛ ألا وهو صوت الشاعر نفسه، فليس من مكان داخل هذا العمل لا يظهر



فيه صوت الشاعر جلياً واضحاً من أول سطرين فيه وحتى آخره بما في ذلك التاريخ ومكان الكتابة. وكان الشاعر يعلن في كل لحظة كتابية أن ما يكتبه من وجود، هو وجود خاص به وحده؛ هو جزء من أعماقه لا يتجزأ، وأنتنا إذ ندخله ندخله وفق قوانين وقواعد هذا الوجود الخاصة التي يرتضيها وعيه الفني والوجودي. وكأنه يعلن لنا من باب خلفي عن "قداسة" هذا الوجود أو خصوصيته الشديدة التي تتطلب منا - إذا ما أردنا الدخول إليه - وجلا ودعة غير قليلين، وكأنه يعلن لنا باختصار عما أسماه بول دي مان بـ "الجدارة" "Authenticity"، أي عن جدارة هذا الوجود وتفردة ووحويته غير القابلين للشك.

ويمثل هذا التزاوج بين "أليتين من أليات البنية" التي أشرنا إليها في الأجزاء السابقة من هذا الفصل: الشمول والوحوية، أكثر هذه الأليات شيوعاً في هذه القصيدة وربما اتضحت لنا - من خلال التعامل مع النص نفسه - بقية أليات هذه البنية: الانسجام المطلق والانغلاق والانفصال عن الذات. بمعنى لو استطعنا رؤية هذا النص بوصفه مجموعة من العلاقات الوجودية، تتفاعل مفرداتها وتتغير وفق بنية رؤية الشاعر الفنية التي تعكس بنية وعيه الفني (الممزوج بوعيه الثقافي والحضاري العام) ربما عندئذ نستطيع أن نرى معنى هذه الكونية والوحوية ودالاتهما كأليات أساس في بنية هذه الرؤية وبينه هذا الوعي إضافة إلى استبصار الأليات الأخرى لهذه البنية. ولكي نكون حذرين، فإن النص نفسه يطرح مثل هذه البنائية بمعنى أن القصيدة ذاتها تقدم نفسها بوصفها رؤية علاقاتية "بنوية". على سبيل المثال: "الليل" الذي لا ينتهي يعرفه - من جهة أولى - اختلافه عن الليل الذي ينتهي في تراث اللغة، ومن جهة ثانية، تعرفه علاقاته بكون الشاعر "آخر الأسرى" أو بكونه غير "مفتدى" أو بـ "استغاثته لفجر ضائع" أو بـ "الخوف" الذي هو "أقسى ما يخاف" .. إلخ، أي تعرفه دلالاته التاريخية في تراث اللغة من جهة أولى، وعلاقاته الأنية بأى من، أو كل من، المفردات الأخرى في

النص من جهة ثانية (نموذج جاكوبسن وحلقة براغ). باختصار القصيدة ككل لا توحى بوجود أى شرح أو تمزق أصيل فى تفاعل أو علاقاتية مفرداتها الوجودية أحدها بالآخر داخل النص: القضية هى "السجن"، الإحساس هو "الليل"، الدافع هو "الحلم" النهاية هى "الموت" أو "إبتداء الكشف" وبين ذلك مفردات تربط هذه المعانى فى علاقات "بنائية" تعرف إحداها الأخرى بالاختلاف أو التفاعل أو التداوب.. أو بأى من نماذج البنائية التى أشرنا إليها سابقا.. إلخ فتعكس بذلك مدى البنائية والترابط الفنى للرؤية الفنية والوعى الفنى لدى الشاعر.

وإذا ما وضعنا ذلك فى تشكل لغوى آخر نقول: لأن هناك بنية اتخذها الوعى الجمالى عند الشاعر أساسا له فى التعامل مع الأشياء؛ بنية ذات منطوق هو فى طبيعته منطوق ساع للشمول المطلق والانسجام المطلق والوحوية المطلقة؛ تتبدى رؤيته الفنية داخل عمل ما فى صورة كونية ضخمة تبدو ملامحها مهمومة طوال الوقت بإثبات شمولها وانسجامها، ووحديتها؛ أى إثبات صلاحية وجودها واستقلالها. متخذة بذلك موضوعها أو الفكرة الرئيسة التى تتناولها كمجرد مناسبة لها؛ مجرد فرصة تستطيع من خلالها إثبات جدارتها وإثبات شمول منطوقها وانسجامية حركة الفكر فيه، ومن ثم فرض وحنويتها واتخاذ مشروعية وجودها المستقل. فلو افترضنا - على سبيل الجدل المحض - أن موضوع هذه القصيدة الأساس أو فكرتها المجردة أو كما يقول دى مان "تصورها الأصل" (الرؤية والعمى ص ٨) أو إحساسها الأولى، هو ببساطة مبسطة "إحساس الشاعر بالقهر نتجة اعتقاله"؛ تتخذ بنية الوعى الجمالى عنده - ممزوجة ببنية وعيه الحضارى والثقافى العام - هذه الفكرة المجردة أو هذا الإحساس الأولى فتكون حوله رؤية فنية عامة يتحرك منطوقها أو بنيتها بصورة تتخذ من خيال الشاعر ومفردات فكره ومجموعة أحاسيسه وإمكاناته التعبيرية أو اللغوية أو الفنية فى ديمومة تفاعلاتهم، مصدرا لمفرداتها فتكون من هذه المفردات شبكة من العلاقات التعريفية

الضخمة، يكون لكل مفردة فيها أبعادها التاريخية (في تراث لغتها) وأبعادها التعريفية الآتية في شبكة علاقاتها إحداهما بالأخرى داخل النص، فتلطف هذا الإحساس الأولى أو هذه الفكرة المجردة من مدارها الصغيرة نسبياً حول إحساس الشاعر بالقهر والغربة إلى مدار كوني أعم وأوسع وأشمل: مثلاً من (معتقل طره - ١٩٩٠/٣/٢٧) الذي هو محدد بمكان وتاريخ إلى (ابداً مقام الكشف - الجسور)، هو قيم الإنسانية جمعاء، ومصدر كنه الوجود الإنساني، أو "جوهر" الأشياء وعلاقات الإنسان بحالات "الكشف".. إلخ، فتظهر من خلال ذلك إمكاناتها الرؤيوية الفنية (الجدلية في حالات النقد البنائي) في التربيط المنسجم (أو البدهي) بين المعاني والأفكار، وفي إنشاء علاقات كثيرة وتوليد دلالات ودلالات، ومدى قدرتها على الشمول والاحتواء والنفوذ لعلاقات الأشياء "التحتية" ومن ثم إثبات واحديتها أو تفرداها الشديد متخذة بذلك هذه الفكرة المجردة أو هذا الإحساس الأصل كمناسبة لها؛ مجرد سياق تستطيع من خلاله التحقق، ومن ثم يصير المعنى الأساس أو الدلالة النهائية في هذه القصيدة - بفرض إمكانية وجود مثل هذا المعنى أو الدلالة، وفي غيرها من الأعمال الإبداعية التي تعكس بنائية في الرؤية الفنية والوعي الفني - لا في القصيدة نفسها أي في النص (بالمفهوم الذي يطرحه أي من رولان بارت وجاك دريدا) بل في آليات البنية (في ميكانيكا البنية) التي يعكسها النص؛ بنية الرؤية الفنية لدى الشاعر وبنية وعيه الفني. إذ بفرض صحة هذه النظرية أو قربها لما يمكن أن تكون عليه الأمور - في آليات هذه البنية وحدها (بنية الرؤية الفنية أو الوعي الفني عند الشاعر) تكمن مفاتيح دلالات العمل الفني.

وليس ذلك كالقول بأن معنى العمل الفني ودلالاته الأخيرة تمتلكها "نية" المبدع أو الكاتب إذ إن ذلك يشير إلى مسافة حتمية في اللغة نفسها بين العلامة والمعنى - كما أشرنا سابقاً - توجد في جميع النصوص تقليدية كانت أم حديثة، فنية كانت أو غير فنية. ما أشير إليه

هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة "بنائية" أو "بنيوية" النظرة الفنية رؤية كانت أو وعياً، بفكرة انبساط الكتابة الإبداعية وفقاً لآليات بنائية تسكن الوعي الفني وتنعكس في الرؤية الفنية، بفكرة استخدام العمل الفني من قبل البنية كقفاز لها تقوده في الإشارة والتدال حتى تشبع حاجاتها في الوجود والشمول والتفرد. ومن هذا المنطلق تفرض بنية الرؤية الفنية والوعي الفني مسافة أكبر وأضخم من المسافة اللغوية المذكورة بين العلامة والمعنى، ربما يصل إلى - أى هذا الغرض - الحد الذي تنهش من خلاله هذا المسافة اللغوية أو يتحيد تأثيرها تحيداً شبه كامل في فعل التعامل الكتابي والنصي كليهما. فبالقدر الذي تعمل به اللغة بصورة تجعل من وجود مسافة بلاغية بين العلامة والمعنى وجوداً حتمياً، تعمل الممارسة اللغوية نفسها، فنية كانت أو غير فنية، وفق بنية كانت أم غير ذلك، بصورة تجعل من فعل محاولتها لإغلاق هذه المسافة فعلاً حتمياً أيضاً.

ولنتخذ مثالا على ذلك من القصيدة السابقة؛ المسافة بين مفردة (الظلمة) كعلامة لغوية و(الظلمة) التي يعنيها الشاعر أى التصور "Concept"، التي تحاول تعويضها أو تحييدها الصورة الفنية دهر من الظلمات" أو "أم هي ليلة جمعت سواد الكحل والقطران من رهج الفواجع في الدهور" أو أى / كل مفردات القصيدة. بل ربما يمكننا أن نفترض أن الممارسة اللغوية أو الكلام بتعريف دي سوسير - فى أحد جوانبها على الأقل - هي فعل محاولة غلق هذه المسافة بين العلامة والمعنى. أما البنية فتعمل بألية تختلف عن ذلك، وإن شملتها، إذا إنها بانغماسها شبه التام فى ذاتها - فى محاولتها إثبات صلاحيتها ومشروعيتها - أى باختصار، بانغلاقها على نفسها، تطرح موضوعها فقط بالقدر الذى يثبت به هذا الموضوع هذه الصلاحية والمشروعية فتصنع بذلك مسافة رؤيوية بين النص والعالم هي فى حد ذاتها ألية انغلاقها على نفسها وخدمتها لمقتضيات وجودها لا لموضوعها الذى تدعى أنها أنشأت من

أجله. بعبارة أخرى: لأنها تهمش موضوعها لصالح نفسها وتمنح قضاياها وإشكالياتها أهمية ثانوية بالمقارنة مع أهمية إثبات صلاحيتها، تتخلق منها - أى البنية - مسافة تصوراتية بين الموضوع، المعنى، الدلالة، الإحساس... إلخ (بصیغتي المفرد والجمع) فى تفاعلاتهم داخل النص، وبين القارئ، الوعى الثقافى، شفرات الاستقبال، تصورات ومفاهيم الحضارة.. إلخ أى العالم، وهى مسافة تعرف آلية هذا الانغلاق نفسه الذى هو جزء لا يتجزأ من البنية. وهى مسافة أكبر وأكثر أثراً من تلك التى تفرق بين العلامة والمعنى: أكبر، لأنها تشملها؛ إذ إنها تمثل إحدى آليات انغلاقية البنية تلك فى عملية الكتابة نفسها؛ إذ تتخذ البنية من هذه المسافة إحدى ذرائعها لتبيان محتواها أو شمولها لمفردات ودلالات كثيرة إحدى ذرائعها فى إثبات الصلاحية، وهى أكثر أثراً لأن البنية تبدو وكأنها تدعى أن هذه المسافة التى خلقتها ليست إلا مسافة معبرة عن حدود الوعى الإنسانى نفسه (لاحدودها هى؟) وأنها إذ تتخلق هذه المسافة لا تعكس سوى قدرات العقل نفسه على الاكتشاف والنفاز (لا قدراتها هى؟) ومن ثم تفترض من جهة أولى وصولها إلى "حدود" الوعى الإنسانى "وكنه" قدراته، ومن جهة ثانية، عدم إمكانية نقض أو تجاوز هذه المسافة، فثبتت من باب خلفى وحدويتها وكمالها المطلق.

ومن ثم يظهر هم هذه البنية الأول، ليس فى خدمة موضوعها، وتركيزها الأساس، ليس على قضاياها وإشكالياتها - بل فيما قد يكون فى هذا الموضوع أو تلك القضايا أو المشكلات من صفات وملامح ومميزات تستطيع هذه البنية أن تتخذها شكلاً لإثبات إطلاقها فى الوجود. على السطح، يبدو العمل الفنى ذو الرؤية الفنية البنيوية وكأنه يركز على قضاياها وإشكالياتها، وتبدو مفرداته متسقة فى علاقاتها، متسلسلة فى تصوراتها، مكتملة فى منظورها لأنها تحاول أن (تعمق؟! ) هذه القضايا والمشكلات وأن تنفذ إلى أبعادها التى غابت عن القرية العامة.

تحت السطح ليس هذا الاتساق والتسلسل والاكتمال سوى آليات  
البنية ذاتها حال محاولتها إثبات صلاحيتها وإطلاق وجودها. للوهلة  
الأولى يبدو العمل شجيا تتفاعل مفرداته بعضها ببعض فتكون رؤية  
شعورية وتصورية تمنحنا زيادة في الكيان حين نتقمصها وفرحة غامرة  
للوجود حين ندخلها كل وفق "مجتمعه التأويلي الخاص"، أو شفرته  
التأويلية الخاصة، أو مفردات وعيه الثقافي والحضاري الخاصة؛ وبعدها  
تنسرب البنية فينا، في وعينا الحضاري والثقافي - إذ نعجب لاتساقها  
وترابطها واکتمالها العضوي - نموذجا مثلا تنتظم عليه أفكارنا  
ومشاعرنا وتتخذ تصوراتنا أساسا وقاعدة، فتحقق البنية بذلك حلمها  
في الاكتمال والإطلاق.

## ٧. بنية النظرة النقدية: نقد النقد أو "الانعكاس على الذات".

لو افترضنا على سبيل الجدل (من نفس منطوق افتراضنا السابق الذي قال بأن الممارسة النقدية عامة أيما كان توجهها أو منهجها تحتوى على نسبة حتمية من التطبيق) أن كافة أنواع النظرات النقدية (إن صحت هذه العبارة) تحتوى فى طياتها بالضرورة على نسبة من التأويل: يصير تحليل بنائية النظرة التأويلية ومناقشة دلالاتها هو ذاته تحليل لبنائية النظرة النقدية - فى أحد جوانبها على الأقل - ومن ثم ما قد تعكسه من بنائية فى الوعى النقدى نفسه وما لذلك من دلالات أو من وقع انفصالى وانغلاقى كنا قد أشرنا إليه سابقاً على النظرة النقدية. ومن هنا تتخذ فكرة امتلاك أو احتلال "البنية" للوعى النقدى الحديث أهميتها ليس فقط فى إيضاح العوامل الانفصالية القابضة فى النظرة النقدية أو الرؤية الفنية التى تعمل على فصلهما بعضها عن بعض وعن الوعى الشعبى العام، ولكن أيضاً فى فتح باب صغير يطمح به الباحث إلى إيجاد منطلق أو مبدأ يتم منه انفتاح الوعى على ذاته والنظرة النقدية على ذاتها والرؤية الفنية على ذاتها، باختصار لفتح الطريق أمام مواجهة العواقب التى ربما قد سببتها البنية.

يقول الشاعر الأمريكى المعاصر تشارلز برنستين<sup>(٣٦)</sup>:

إن ما أدعو إليه ليس موتاً للمشار إليه "Referent" بل هو استخدام دائم الشحن للطاقت المرجعية المتعددة التى

تحويها أية كلمة، لإمكانات الكلمات في تركيباتها أن تشكل وتعديل من التدايعيات التي صُنعت لكل منها، لكيفيات استنفار المرجعية ذاتها من العلاقة المباشرة بالأشياء ولوجودها (أى هذه الطاقات) كبعد إدراكي يقترب من الكلمة فى محاولتها لتثبيتها<sup>(٢٧)</sup>.

إن أى نص مكتوب يمكن أن يعطى قراءة "شعرية"، والقصيدة بهذا المفهوم تصير هذا النوع من الكتابة التي صمم خصيصاً لكي يستطيع "امتصاص" أو ملء نوع من القراءة الفاعلة غير السلبيّة<sup>(٢٨)</sup>.

إن كل تركيب لغوية أصنعها، كل عبارة أكتبها، هى محاولة منى لاستخدام اللغة بكامل انطلاقاتها وانفجارتها؛ محاولة مليئة باحتمالات المعنى واستحالات المعنى. والأمر لا يمكن تفاديه. وما تتأتى به الكتابة من معنى فى النهاية تتأتى به وفق أنواع متعددة من الميول النفسية، والخبرة الشخصية، والتصورات والهموم الأدبية المسبقة وغيرها<sup>(٢٩)</sup>.

تشير المقتبسات السابقة إلى ثلاث افتراضات مبدئية: أولها أن كل فعل تأويلى هو بالضرورة شكل من أشكال أسقاط الذات -Self- "projection" حتى لو انطبق النص المؤول والتأويل كلاهما انطباقاً كاملاً. وثانيهما أن أية كتابة يمكن أن تعطى قراءة شاعرية ما؛ أى إن فنية كتابة ما تحددها إشكاليات القراءة ولا تحددها خصائص ذاتية فى الكتابة نفسها. وثالثها أن هناك نوعاً من الكتابة الشعرية المعاصرة تمثلها أعمال هذا الشاعر ومدرسته الشعرية المعروفة باسم "شعر اللغة".



## "L = A = N = G = U = A = G = E Poetry"

تحاول ألا تكون أعمالهم مسقطة لبنية ما، أى تحاول أن تترك أمر إيجاد علاقات المفردات داخل النص يرتمه للقارئ والقراءة.

أردت البدء من هذه الافتراضات الثلاثة كى أشير إلى ثلاثة افتراضات منبثقة منها وموازية لها تتعلق بما سأقدمه من تحليل لبنية النظرة التأويلية التى طرحتها أنفأ فى قصيدة عفيفى مطر "هذا ليل يبدأ" ١٩٩١: أولها أن منطقة عملنا هنا هى منطقة المؤول لا النص أو المؤلف؛ ذلك أن التأويل - حتى وإن وصلت موضوعية افتراضاته واستنتاجاته حد الانطباق مع "نية" المؤلف وافتراضات النص انطباقاً تاماً - هو فعل خاص بالمؤول خصوصية شبه تامة، تعكس نظرتة النقدية ووعيه النقدى وما قد يكون بهما من بنائية اسقطت على التأويل وانعكست فيه. ثانيها أن فنية الكتابة أو قدر أدبيتها (إن صح هذا التعبير) يفترضها فعل التأويل أو القراءة عامة؛ ولا تنبثق من النص ذاته أيما كانت القيمة الفنية التى أتفق على إلصاقها به وهى على ذلك أيضاً - أى فنية الكتابة - تعكس فردية المؤول أو القارئ أى ميوله النفسية، وخبراته الشخصية، وهمومه الأدبية - كما أشار برنستين أعلاه. وثالثها أن هناك بالفعل احتمالات للكتابة الإبداعية ترفض وجود البنية المسبقة أو كتابة تنقض البنية فيها فترفض - بعبارة أخرى - فرض علاقات أو آليات بنائية على القارئ أو القراءة، أى إن البنية ليست إلا احتمالاً واحداً ضمن احتمالات كثيرة للكتابة أو القراءة أو للنظرة النقدية والرؤية الفنية أو للوعى النقدى والوعى الفنى الجمالى؛ ليست هى الحل الوحيد الذى بيونه لا تستطيع الرؤية الفنية أو النظرة النقدية أن تتواجد كما تحاول "البنية" أن تدخل علينا أو كما توحى لنا به آلياتها.

وربما لا نتكبد الكثير من الجهد فى رؤية الحالة البنائية التى تتواجد عليها هذه النظرة التأويلية التى طرحناها سابقاً. إذ يبدو واضحاً مدى

العلاقاتية الوجودية التي أسقطها هذا التأويل على النص (بغض النظر عما قد يطرحه النص نفسه أو ما يفترض في رؤيته الفنية وتبديه اللغوي من بناءة).

التأويل المطروح يربط علاقات مفردات النص بدلالاتها التاريخية في اللغة التي ينتمى إليها المؤول من جهة، وفيما يفترضه "مجتمعه التأويلي" من دلالات، وبمعانيها ودلالاتها الآتية داخل علاقاتها بمفردات النص الأخرى وفقاً لاستراتيجية التأويل المتبناه، فيخرج من ذلك برؤية دلالية تربط مفردات النص (جميعها؟) في بنية تُعرّف وفق منظور المؤول دلالات العمل أو مجموعة معانيه ومبرراتها في تفاعلها الآتي والتاريخي كليهما. فالتأويل يبدأ بالحالة الشعورية العامة التي يطرحها النص "السواد" أو "الظلمة" ثم يحدد مفرداتها التركيبية "تهدم البلاد"، "اختفاء الإنسانية... إلخ. ثم يعرف مبرراتها الشعورية "القهر، الكبت"، "السجن" .. إلخ. ونهايتها (الحتمية؟) "الموت"، "الكشف" ... إلخ فيرسم صورة يدعى لها الشمول أو الاكتمال عن تفاعلات الدلالة في النص، تعكس بنية نظرتة التأويلية ووعيه النقدي.

وربما تظهر تفاعلات بنية هذه النظرة التأويلية باختصار في محاولتها دوما ادعاء ما هو عكس النقاط الثلاثة التي أشرنا إليها عاليه: ما هو مضاد لهم على طول الخط، من خلال ألياتها المبدئية الثلاثة التي ذكرناها آنفاً (الشمولية، الانسجام التركيبي، الوحدوية) مضافاً إليهم كجزء منبثق منهم وكامن فيهم آلية الموضوعية (أو ادعاء الموضوعية الكاملة) التي تختلف بها النظرة النقدية أو الوعي النقدي الذي يتبنى بنية ما، عن مثيله الفني. إذ إنها تحاول إيهامنا دائماً بأن ما تطرحه من تأويل ليس منبثقاً منها؛ أو معتمداً على انتقاعاتها واختياراتها، غير معتمد على، أو منبثق، من وعي المؤول النقدي ممزوجاً بوعيه الثقافي والحضاري، بل هو فعل موضوعي كامل في موضوعيته يتخذ من النص

منبعه الأول والأخير، حيادي حد التخيل لا يصنع إلا ما يقدمه النص نفسه من دلالات تحاول الإيحاء إلينا بأن ما تفترضه من فنية أو أدبية فى نص ما، هى فنية أو أدبية منبثقة من النص ذاته نابعة من خواصه الذاتية لا من آلياتها هى، وأنها - أى بنية النظرة التأويلية - لكل مالها من موضوعية واكتمال - نموذج مثال لما يمكن أن يطرح فى نص ما من نظرات نقدية أو تأويلية تابعة. وعليه يطرح كل جانب من جوانب البنية، الذى يحاول أن يقدم نقىض إحدى هذه النقاط الثلاث، آلية من آليات بنية النظرة النقدية نفسها مضافاً إليها فكرة الموضوعية المدعاة.

ولنا أن نتخذ على ذلك أمثلة بيانية من نص التأويل ذاته، على سبيل المثال يقرن التأويل كل عبارة تأويلية يطرحها من داخل النص؛ كل مجموعة من الدلالات والمعانى (المفترضة)، بما يفترضه كقابل لها من النص نفسه. مثلاً (فصار ألم الشاعر بالبلاد: "تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد"، الذى يصل إلى أعماقه هو ألمه بالإنسانية جمعاء والشموس شظية البرق....") موحياً بذلك بأن ما يطرحه التأويل هو أولاً: موضوعى إلى أقصى حد ممكن لأن النص نفسه يطرحه، وهو انعكاس مباشر لبنية النص نفسه لا يحمل فى طياته ميول المؤول وبنية وعيه النقدى والحضارى، ثانياً: بدهى، أو من قبيل المنطق الأولى، لأنه لا يضع أية فواصل أو مساحات جدلية بين ما يفترضه جدلاً وبين النص - حتى لو أوحى أسلوبه بتلك الفواصل فى عبارات شكية كـ(ربما) أو (قد)، إذ إن رغبة الفعل التأويلي وما تعكسه من بنية فى النظرة النقدية هو أن تصدق ويؤمن بها لا أن ترفض وتكذب، ومثل هذه العبارات الشكية فى هذا السياق ليست إلا مجرد رموز شكلية غرضها إثبات موضوعية التأويل وإصاقه بما يمكن أن يكون النص يعنيه لا نفيه، أى هدفه هو إثبات التصديق لا عدمه، ثالثاً: إن ما يطرحه التأويل هو: منسجم أى له روابط شعورية "طبيعية" تعترف بها القريحة داخل المجتمع التأويلي الواحد. رابعاً: أن ما يطرحه التأويل فى جزء معين هو عضوى أى يمثل

مفردة متفاعلة أو جزءاً لا يتجزأ عن بقية مفردات نص التأييل التي تكون جميعها وحدة عضوية كبيرة تتعرف مفرداتها في علاقاتها ببعضها لا في انفصالها عنها؛ أى إن كل جزء منها لا يمكن الاستغناء عنه داخل شبكة تفاعلات نص التأييل، وعليه تصير بنية النظرة التأويلية في هذا النص بنية شاملة ومنسجمة وواحدة تقدم نفسها وفق أبجديات العمل الفني نفسه كنموذج يتبع؟

وربما يمكننا أن نعطي أمثلة كثيرة من نص التأييل على آليات هذه البنية التي في أغلبها تنصب على العمل الفني فتتخذ فيه ما يناسبها ويشبع حاجاتها في الاكتمال ومشروعيتها في الوجود وحلمها في الكمال المطلق والشمول المطلق، متجاهلة بذلك موضوعها الذي أنشأت من أجله وهو القصيدة ومهمشة لمشاكله وقضاياها لصالح إثبات جدارتها واستحقاقها منغلقة بذلك على نفسها ومنفصلة عنها، غير واعية بما لها من عواقب تؤثر على الوعي الفني والنقدى والحضارى العام، فتغلقه على ذاته وتفصله عن موضوعه وعن الوعي الآخر وتمده بمركزية ووحودية وإعلاء ليس من شأنه أن يتخذه أو يؤمن به عازلة بذلك الفكر عن الهدف، والوعي عن الوعي بذاته، والقضية عن البنية التي تناقشها، إلا أننا قد أشرنا لذلك في الصفحات السابقة في مناقشتنا لبنية الوعي الثقافى والحضارى وبنية الرؤية الفنية ولست أرى في تكراره هدفاً يرتجى ولكننى أود الإشارة إلى أن التأييل الذى طرحته قبلاً ليس إلا أحد التأويلات المحتملة بافتراض وجود "مجتمع تأويلى" أنتمى إليه كما أشار "قش" وأن ما قدمته من رؤية في آليات البنية لا يطمح بأى درجة من الدرجات أن يقدم شرحاً وافياً وتحليلاً متكاملًا للبنائية أو البنيوية كنظرية لغوية وأدبية وفكرية عامة؛ إذ إن آليات الشمول والاكتمال من صفات تلك البنية التي أردت تحليلها. وعلى أيضا القول بأننى وإن أشرت إلى ما قد يعنى أن البنية هي أسطورة القرن العشرين التي ابتلعت كل الأساطير السابقة عليها، ليس لى - أو لأحد غيرى فيما أراه -

أن يذهب مذهبا قطعيا تقييما فيقول بالخطأ أو الصواب، إذ قد علمتنا جميعا خبرة التعقل الإنسانى أنه بالقدر الذى تتناوب فيه البنيات أماكنها، فبنية تروح وبنية أكبر وأعقد وأشمل تأتى، بالقدر ذاته خطأ يروح وخطأ يبقى أو صواب يروح وصواب يبقى.

ويبقى علينا الآن محاولة استظهار أسس وجود هذه البنية الوعية فيما يسميه الفصل القادم السردية والتشبيهية.

## الفصل الثانى

### ميتافيزيقا السردية



لو افترضنا جدلاً صحة القول بأن هناك انفصلاً مفارقياً عن الذات وانغلاقاً عليها يعاني منه الوعي الحضارى المعاصر فى مصر وينسرب فى كافة مجالات الإنتاج والاستقبال الحضارى، وأن إحدى أهم حالات هذا الانفصال هى حالة تلبس هذا الوعي البنية بالمعنى الذى أوضحه الفصل السابق؛ فهل ينبغى علينا فى ظل ذلك أن نتساءل عن المصادر الفكرية التى استلهم منها هذا الوعي ذلك المفهوم الذى ندعى أنه ملتبسه وساكن فيه، أو عن الأسباب المنهجية التى ساهمت (ولا تزال) فى إعداد هذا الوعي لتقمص ذلك المفهوم بوصفه معطىً بدهياً أولياً؟ هل يجب علينا أن نتساءل: لماذا تبنى الوعي الحضارى المعاصر فى عملياته المختلفة من استقبال وتعريف وتشريع وإنتاج، آليات سلطوية لمركزية مسيطرة تفصل طبيعتها بين الفعل الحضارى وأهدافه التى وجد لتحقيقها، وحاجات الخبرات اليومية التى انبثق لخدمتها وإرضائها، وتسعى بدلاً من ذلك لخدمة مناهجها التركيبية الخاصة وإشباع رغباتها الكونية فى الشمول والكمال متجاهلة بذلك خصوصية الأفراد وإختلاف الجماعة؟ وإذا كان الحال هكذا، فلماذا إذا لم يستطع الوعي الخروج عن هذه البنية ومجاهاة عواقبها؟ لماذا - بعبارة أخرى - لم يستطع الوعي الحضارى فى مصر المعاصرة الانعكاس على ذاته ونقض بنيته وكسر غلائلها التى كبلته منذ بدايات العصر الحديث؟ أو باختصار: هل فى طبيعة هذا الوعي نفسه عوامل تشكيلية تكوينية أهلته لسيطرة البنية والثبات عليها؟

سيحاول هذا الفصل والفصل الذى يليه كلاهما الإجابة على هذا التساؤل متخذين من مفهومى «السرود الكبرى» "grand narratives" عند المفكر الفرنسى جان فرانسوا ليوتار فى كتابه "The Postmodern Condition" (١٩٨٤) و«التشبيهية» "Simulacra" أو الواقع المشابه "Hyperreal" عند المفكر الفرنسى المعاصر جان بوديلار فى كتابه "Simulacra And Simulation" (١٩٨١) وكتابه "The Ecstasy of



"Communication" (١٩٨٨) إطاراً عاماً لهما. وبالرغم من أن هذين المفهومين يصفان - في سياقهما - الظواهر الثقافية المعاصرة في المجتمع الأوروبي، والتي اتفق الباحثون الأوروبيون - رغم اختلاف آرائهم في تعريفها - على تسميتها ما بعد الحداثة "Postmodernism"<sup>(١)</sup>؛ أى على الرغم من أن هذين المفهومين ملتصقان التصاقاً واضحاً بالهوية الحضارية الأوروبية المعاصرة، فإن وجودهما العام الذى يتبدى فى سياق خصوصيتهما داخل وصف هذين المنظرين لمجتمعهما الغربى المعاصر كأفكار فلسفية عامة يحمل قيمة تعريفية متصلة بتحديد كل منهما لأحد جوانب أسباب وجود هذا الانفصال واستمراره، ومن ثم تتخذ إعادة تعريف هذين المفهومين أهميتها فى تحديد جانبيين من أهم جوانب هذا الوعى فى أليات عمله وتكوينه كليهما.

ومن هذا المنطلق يقدم هذا الفصل أطروحته الأساس حول أسباب هذا الانفصال والترهل الذى أصاب الوعى الحضارى المصرى المعاصر فحال بينه وبين محاولات التحرى والتعرف والمجابهة. وهى أطروحة تفترض إمكان النظر إلى هذه الأسباب بوصفها مرتبطة أساساً بنوع تشكل هذا الوعى الحضارى نفسه فى الظرف التاريخى الحالى أى بالملامح التكوينية المتعلقة بهويته العقلية المعاصرة وهى - على هذا الأساس - تنقسم إلى شقين اثنين يندرجان كل منهما فى الآخر وينبتقان أحدهما عن الآخر فى مفارقة ظاهرة كذلك التى تعرف بها الرياضيات الحديثة فكرة الخط المستقيم بأنه خط مستقيم وجزء من منحنى فى أن واحد. أولهما أن هذا الوعى هو «سردى» يتخذ مناهج إدراكه وأنوات تعامله، وتكوين خبراته، ومنطق تلقيه، وفلسفة إفرازه من قواعد ومبادئ سردية - غير علمية وغير فلسفية - كامنة فى وجوده، على أساسها يمنح المشروعية، وبها يعرف مكانته الحضارية، ومنها يؤسس قدراته النقدية وأحكامه النوقية، وطرائقه التعبيرية وقيمه الأخلاقية ورؤاه الفنية، وفيها تكمن أليات فعله المعرفى والعقلى العام. وثانيهما أن هذا الوعى هو وعى

«تشبيهي» لايعترف به، ولايتعامل إلا مع، اختزالات ، وتنقيحات ، ويلورات الواقع، أو باختصار - لايقبل التعامل إلا مع مشبهات الواقع، لا مع مايراه بالفعل بوصفه «الواقع» زائفا كان أو غير زائف. إذ إن طبيعة هذا الوعي السردي تفترض وتفرض مجموعة مسبقة من المبادئ والمقاييس التي بدون توفرها في الحدث أو الشيء أو اللغة المراد التعامل معها وفهمها يصفها هذا الوعي بأنها غير موجودة أو في أفضل الأحوال بأنها محض هراء. فكل مالم يتصف بهذه الصفات، مالا يتبع تلك المقاييس الوجودية والمعرفية ، ما لايمكن اختزاله أو تشبيهه ، يصبح وفق ذلك الوعي غير قابل للمعرفة أساسا.

ولكننا وقبل أن ندخل في تفاصيل إيضاح كيفيات فعل هذه الأسباب وكشف آلياتها ، علينا أولا أن نعرفها - أو نعيد تعريفها- فضلا عن وضع الفواصل والفوارق بينها وبين مايمكن أن يلتبس معها من مفاهيم وأفكار أخرى، ومن ثم أن نحاول موضعتها موضعة فكرية تسمح للقارئ بالتعرف عليها دون غيرها، وتسمح لنا في نفس الوقت باستخدامها استخداما غير ملتبس أو منتقص ، فلو احتملنى القارئ قليلا رتقنا معا إشكاليات هذه المفاهيم وتداخلاتها في هذا الفصل والفصل التالى له كليهما .

## ١. «السرديات الكبرى»، «السردية»، و«السرد»:

لسنا في هذه الدراسة بمعرض تعريف مفصل وشامل «للسرد» "narrative" في أجناسه الأدبية الكثيرة المفترضة من قصة، ورواية، وشعر ملحمي، ومقامة، ومسرح أو دراما، وحكى شعبي وغيرها، وليس لنا أن نتعرض أيضا لتحديد مناهجه البنائية وتبدياته اللغوية ونظرياته المختلفة عند منظري السرد المعاصرين من أمثال جيرالد برنس Gerald Prince، وميك بال Mieke Bal وجيرار جينت Gerard Genette وغيرهم<sup>(٢)</sup> بل يكفي أن نشير إلى أن تعبير «السرد» يقود عامة إلى مجموعة محددة من آليات البناء النصية والحكاية والتركيبية «كالتبئير» "Focalization" والزمن الحكائي "Tense"، والفضاء الحكائي "Space" وغيرها في الأعمال الأدبية التي تتخذ السرد شكلا لها، كما يتضمن الإشارة إلى مجموعة من الذوات المتخيلة كالراوي "narrator" والمروى عليه "narratee" والمؤلف الضمني "Implied Author" وغيرهم<sup>(٣)</sup>. وهو على ذلك أيضا - أي السرد - مهموم بتقديم تصاعد أو تنازل درامي ما، له مبتدأ ومنتهى وذروة ما، على الأقل فيما يتعلق بتشكلاته البنيوية في خصوصية لغوية بالغة تفرق نص العمل السردية عن غيره في نفس النوع وعن مثيله في الأنواع السردية الأخرى.

من هنا يتبدى لنا الفرق بين السرد "narrative" فيما يخص المعرفة به "narratology" على مستوى آليات بنائه وتفاصيل وجودها في أعمال أدبية معينة، قديمة كانت أو حديثة، عربية كانت أو غربية، ومانعنيه بتعبير «السردية» "narrativeness" الذي استخدمناه في أطروحتنا عاليه لوصف وعينا الحضاري المعاصر. ذلك أن السردية لا تختص

بمجموعة معينة من التقنيات الكتابية أو الحكائية أو التركيبية البنائية بقدر ما تختص بمنهج إدراكي عام فى الاستقبال والأنتاج الحضارى يستمد قوانينه ومنطق أحكامه من مبادئ سردية عامة كالتتابع المنطقى "Discursiveness" والاستمرارية الترابطية - Sequential Continuity" والتوازن الداخلى "Enternal Equilibrium" والخطية أو التساطر أو التراتب "Linearity" والتماسك الداخلى "enternal Coherance"، والتناغم السطحى "Surface Harmony" هذه المبادئ تحكم التركيب أو البنية السردية فى معظم تبادياتها فى الأعمال السردية ، فبينما يعمل السرد "narrative" داخل نطاق النص ووفق مبادئه السردية وتراكيبه اللغوية الخاصة به، تعمل السردية "narrativeness" فى كليهما: النص والوعى الذى أنتجه، فى التركيب اللغوى وفى بنائية الوعى التى أفرزت ذلك التركيب، فى المنتج الثقافى وفى الآليات الإدراكية التى سمحت لهذا المنتج الخروج على صورته التى يدعيها، ومن ثم تكون سردية النصوص السردية أو الأعمال الأدبية السردية محددة فى طبيعتها بالحالة السردية المخصوصة فى النص، أو بقدر اتباع النص لـ . أو خروجه عن - اختياراته التركيبية من آليات السرد البنائية، بينما تكون سردية الوعى غير محددة بأى من - أو كل من - هذه النصوص. أو - بعبارة أخرى - بينما يتعرف السرد فى النصوص السردية غالباً بمجموعة معينة من التقاليد الفنية التركيبية الخاصة بالنوع أو الجنس الفنى "genre" المفترض التى يتبناها أو يحاول الخروج عليها، تتعرف «السردية» بالروح العامة لهذه التقاليد أى بمنطقها الفكرى المستتر ومن ثم بمناهج تلقاها وإنتاجها الحضارى، إذا ما كانت - كما نفترض - ممثلة لطبيعة هذا الوعى التركيبية مُشكَّلة لها.

ولنتخذ على ذلك مثالين توضيحيين يضعان هذه الفوارق موضع تبادياتهما فى النصوص عسى ألا تكون الفوارق التى وضعناها فوارق مجردة خالية من التطبيق. وقد اخترت الشعر مجالاً أستقى منه هذه

الأمتلئة لسببين أساسيين: أولهما أن السرد بالمعنى المطروح عاليه في القصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرهم من صور السرد يبدو واضحاً غير ذى حاجة لتبيان، بينما يظل معوزاً في الشعر خاصة الحديث منه. وثانيهما أن السردية كما طرحناها سالفاً تبدو في القصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من أشكال السرد مغطاة بكثير من مستويات السرد البنائية حتى لأن أخذنا على عاتقنا إظهارها صارت هي في ذاتها جل هدفنا وأخير جدلنا، مما يبعد بنا عن هدف هذه الدراسة، بينما تبدو - أى السردية - غير مغيبة أو مخبأة في الكثير من الشعر العربي خاصة الحديث منه.

ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة صلاح عبد الصبور «الناس في بلادى» في مجموعة أعماله الكاملة الصادرة من دار العودة - بيروت (١٩٨٦)

وعند باب قرىتى يجلس عمى «مصطفى»

وهو يحب المصطفى

وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال وأجمون

يحكى لهم حكاية.. تجربة الحياة

حكاية تثير في النفوس لوعة العدم

تجعل الرجال ينشجون

ويطرقون

يحدقون في السكون

في لجة الرعب العميق، والفراغ، والسكون

«ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة؟»

يا أيها الإله!!

الشمس مختلاك، والهلل مفرق الجبين

وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين

وأنت نافذ القضاء أيها الإله  
 بنى فلان، واعتلى، وشيد القلاع  
 وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللمّاع  
 وفي مساء واهن الأصداء جاءه عزريل  
 يحمل بين إصبعيه دفترًا صغير  
 ومد عزريل عصاه  
 بسر حرفي «كن» بسر لفظ «كان»  
 وفي الجحيم دحرجت روح فلان .  
 (يا أيها الإله.. كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)  
 بالأمس زرت قريتي، قد مات عمي مصطفى  
 ووسلوه في التراب  
 لم بيتن القلاع (كان كوخه من اللبن)  
 وسار خلف نعشه القديم  
 من يملكون مثله جلاباب كنان قديم  
 لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)  
 فالعام عام جوع  
 وعند باب القبر قام صاحبي خليل  
 حفيد عمي مصطفى  
 وحين مد للسماء زنده المقتول  
 ماجت على عينيه نظرة احتقار  
 فالعام عام جوع..<sup>(٤)</sup>

ليس هدفنا بالطبع من إبراج هذا المثال تقديم تأويل آخر فيما يمكن أن يحتمله نص القصيدة من دلالات، إذ إن الانجذاب نحو هذا الاقتراب كما يذكرنا الفصل الأول من هذه الدراسة من شأنه أن ينقص - لا أن يزيد أو يوضح - من دلالات العمل ومعانيه فيحوله إلى مادة تتخذ منها بنية النظر التؤولية وقوداً تحاول به الاكتمال والشمول والإطلاق فتقود

الوعى إلى الانفصال عن ذاته والانغلاق فيها. إن ما يهمنا هنا في المقام الأول هو الوقوف على بعض من معالم السرد التي تطرحها القصيدة بغرض إعطاء مثال عملي على تبدى هذا السرد في النصوص مما يتيح لنا فرصة تفريقه عن مفهوم السردية "narrativeness" الذي طرحناه سابقاً والذي سمثل عليه بمثال تابع. يحتوى هذا الجزء من القصيدة على عدد غير قليل من صفات السرد البنائية و آلياته لا يتسع بنا المجال هنا لتبيان الظاهر منها والباطن جميعاً، بل يبدو أن علينا فقط أن نمر مروراً سريعاً على بعض مظاهر هذا السرد وآلياته حتى تتبدى لنا بوضوح التقاليد السردية التي يستخدمها الشاعر. على سبيل المثال النص يحتوى لا على راو "narrator" واحد، بل على اثنين على الأقل هما الراوى الأصلي الذى يظهره لنا الفعل «زرت» فى السطر الشعري «وبالأمس زرت قرىتي» وراو آخر يظهر لنا فى ما يتلو وصفه «يحكى لهم حكاية.. تجربة الحياة». وكذلك يحتوى النص لا على «حكاية» واحدة بل على حكايتين على الأقل أولاهما هى القصة التى يرويها الراوى الأول أو الراوى الأصلي وثانيتها هى القصة التى يصفها على لسان الراوى الثانى (عمى مصطفى) فى نص القصيدة. كلتا الحكايتين لهما صفاتهما السردية مثل الزمن الحكائى "Tense" والفضاء الحكائى "Space" ولهما اختلافاتهما على مستوى منظور كل راو لحكايته، مثلاً الزمن الحكائى الذى يتخذه النص للحكاية الأولى هو زمن يتراوح بين الحاضر (عند باب قرىتي يجلس عمى مصطفى) المقصود به نمذجة الفعل أو ديمومته، والماضى فى قوله «قدمت عمى مصطفى».. أما الزمن الحكائى الذى يتخذه النص للحكاية الثانية (التي يرويها «عمى مصطفى») هو زمن حاضر يقصد به الاستمرار أو عدم خصوصية الحكاية وتكرارها. الفضاء الحكائى فى الحكاية الثانية هو «القرية» وفى الحكاية الأولى يحدده رمز القرية لا مكانها. الحكايتان تختلفان فى منظورهما أو آليات روايتهما أو طرائق تبئيرهما "Focalization"

فالحكاية الثانية تحكى المفارقة بين ما يمكن تلخيصه بوصفه الطمع الإنسانى وعدمية الحياة ووجوب التسامى، بينما الحكاية الأولى تشكل فى قيم الحكاية الثانية الإدراكية، المروى عليه "narratee" يظهر واضحاً فى الحكايتين ككلاهما، فى الحكاية الأولى يبيده لنا النص فى عبارات من مثل «فالعالم عام جوع» وفى الحكاية الثانية فى عبارات من مثل «ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة» ذلك أن ككلاهما تدعوان القارئ للاتفاق معهما، أو تتضمنان القارئ أو المروى عليه بافتراضهما وجود اتفاق مسبق معه على الحالة المشار إليها.

ويمكننا أن نستغرق صفحات كثيرة فى استظهار المعالم السردية المتنوعة والكثيرة فى هذا النص الشعري، إلا أن هدفنا هو إيضاح الفارق بين السرد بهذا المفهوم «والسردية» فى تشكلها الأكثر عمومية وفى تغلغلها فى الوعي الحضارى المعاصر. ولنعتبر على سبيل المثال هذا الجزء من قصيدة «عفيفى مطر» «هلاوس ليلة الظمأ» من ديوانه «احتفاليات المومياء المتوحشة» (١٩٩٤).

قلت: اغرس خطاك بهذه الحمى  
فأنت على رباط الروح،  
والأرض المقيمة فى دماك وفى خطاك التفرُّ  
فأشحن فقرك الملكى وأسمع كبرياءً  
جلالك المدفون فى خرق الرثاء  
أنت منذ اليوم مسكون بوجد الأنبياء  
وحكمة الإيقاع فى الفلك الجليل  
لك من بلادك قبضة من نبيء الدم والتراب  
وخطوة فى غربة الموال،  
والخيز المشعشع بالقرابة وانتظار السيل  
أضيق ما تكون الأرض أوسع ما تكون  
فاعقد حزام النهر فى حقوك



رابط فى خطاك  
فموعد المنفى ووعد الفتح يقتربان  
ظل من حضور الماء والرمل المرطب كان أروقة،  
وجمر فى رماد الركوة،  
انعقدت من اللغظ الجميل سحابةً  
تنهل حين يعود أجناد القرى من معمعان النصر  
- إن عادوا -  
وكننت على رصيف الذاكرة  
خمسین عاماً...  
كلما نضجت جلود الميتين تقبلوا فى الجمر..  
واتسعت مسافات الحريق  
الأبيض المتوسط انفجرت زعازعُه بفيض الدمع والدم  
- ليس من نصر يجيئ-<sup>(٥)</sup>

ليس هنا من «حكاية» بالمعنى الذى طرحته قصيدة صلاح عبد  
الصبور السابقة.. معظم معالم السرد التى استظهرناها أنفاً فى قصيدة  
عبد الصبور لا يبدو لها وجود فعلى فى قصيدة مطر؛ بل يمكن القول  
على سبيل الجدل بأن ليس لها وجود كآليات بنائية فاعلة فى شكل  
القصيدة أساساً. فالزمن كما تشير إليه أفعال من مثل «كننت» أو  
«أغرس» أو «انعقدت» ليس زمناً حكاياً بل زمن لغوى نصى يشير إلى  
ما عرفه دريداً فى مقدمة كتابه «عن النحويات» "of Grammatology"  
(١٩٧٤) بوصفه نابعاً من ميتافيزيقا لفظية اللغة المكتوبة "The Meta-  
physics of phonetic writing"<sup>(٦)</sup> لا من جهات التراتب "order"  
والليمومة "Duration" التى يستلزم وجودها سرد بعينه<sup>(٧)</sup>. وكذلك  
الراوى والمروى عليه ووجه النظر أو التبئير والفضاء الحكائى وغيرها من  
الملاحم السردية التى لا تبدو داخلية فى تشكيل هذه القصيدة كيفاً أو  
كماً.

وبالرغم من ذلك فإن القصيدة تظهر «سردية» "narrativeness" واضحة في بنائها وتشكلاتها عبرها منذ بدايتها وحتى انتهائها، فلنتخذ على سبيل المثال فكرة التتابع المنطقي أو "Discursiveness" والتي تشير إلى ارتباطات الدلالات ببعضها ارتباطاً عالياً أو سببياً "Causality" يجعل من تراصها "Juxtaposition" إحداها وراء الأخرى تراصاً يحمل في حد ذاته مغزى منطقياً معيناً. ويبدو ذلك واضحاً في اتباع «الفاء السببية» مثلاً للسطر الذي يسبقها في (اغرس خطاك... فأنت على رباط الروح و....) أو «أضيق ما تكون الأرض أوسع ما تكون، فاعقد... رابط، فموعد المنفى..» كما يبدو هذا التتابع المنطقي أيضاً في عبارات وصور شعرية خالية من أية إشارة سببية، ذلك أن تراصها وتتابعها نفسه يحمل سببيته ولا يحتاج مساعدة من حروف سببية كالفاء أو غيرها مثل «الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه بفيض الدمع والدم - ليس من نصر يجي» وعلى القارئ أن يرى أن في هذا التتابع مغزى سببياً واضحاً وكأنه يقول بالرغم من أن «الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه بفيض الدمع والدم - ليس من نصر يجي». أو شيئاً من هذا القبيل والقصيدة بشكل عام عبارة عن سلسلة متسقة من التتابعات المنطقية.

وليس التتابع المنطقي وحده ما توضحه هذه القصيدة بل لنا أن نرى قدر تماسكها الداخلي Enternal coherance على مستوى الدفق الشعوري أو الرؤية الشعورية والفكرية أيضاً، ولنا أن نرى قدر استمرارية الفعل اللغوي المتتابع continuity Sequential من حيث اهتمام النص بعدم اظهار شوائب انفلات أو كسر في الحالة الشعورية التي تقدمها وبالتالي في الحالة الشعورية التي تطلب من القارئ أن يتقمصها. ولنا أيضاً أن ننظر لقدرة الانسجام اللفظي والموسيقى في منطوق القصيدة بنفس القدر الذي لنا به أن نرى قدر انسجام مفرداتها اللغوية على المستوى الكتابي أو على مستوى سطح القصيدة على الورقة.

وهكذا يبدو الفارق بين سردية القصيدتين ملخصاً في إمكان النظر للقصيدة الأولى (قصيدة صلاح عبد الصبور) بوصفها تحتوى على ملامح وصفات خاصة بالسرد تشي أو تشير إلى «السردية» العامة، بينما يمكن النظر إلى القصيدة الثانية.. (قصيدة عفيفى مطر) بوصفها تحتوى على ملامح وصفات «السردية» العامة التى تشي بدورها أو تشير إلى السرد بألياته الخاصة برغم عدم احتوائها له بشكل مباشر.

إذ إن عدم احتواء القصيدة الثانية على الكثير من ملامح السرد المحددة وألياته البنائية، لا يعنى بالضرورة أنها - بشكل ما - أقل سردية من القصيدة الأولى. بل ربما - على العكس من ذلك تماماً - يمنحها ذلك نفسه فرصة أكبر لإظهار معالم «السردية» العامة فيها بصورة أكثر تركيزاً وتكثيفاً؛ ومن ثم، إظهار «سردية» الوعى الذى أنتجها بصورة أكثر مباشرة، من القصيدة الأولى. فاعتبار أن وجود أليات سردية محددة فى القصيدة الأولى - كالراوى مثلاً - يصنع مسافة موضوعية مدعاة بين القصيدة كفعل حضارى والوعى الذى أنتجها، يصير تخلى القصيدة الثانية عن مثل هذه الأليات هو تخليها عن مثل هذه المسافة الموضوعية المدعاة بين الوعى واستثماراته الإنتاجية، أى تصير القصيدة انعكاساً شبه مباشر لحالة هذا الوعى التشككية. وإذا أضفنا إلى ذلك فكرة أن القصيدة لها أبعادها المادية كمنتج حضارى مثلها فى ذلك مثل أى منتج حضارى كجهاز أو ماكينة أو بناية تعكس بالضرورة أجديات الوعى الحضارى المستثمر فيها، أى قيمته التشريعية، وأساليبه الجدلية وأحكامه القيميّة والذوقية، ورؤاه الحياتية، وصفات مناهج استقباله وفهمه للعالم، يصير اعتماد القصيدة الواضح لهذه المبادئ السردية أو ترتب القصيدة وفقاً لها هو فى حد ذاته اعتماد الوعى الحضارى لمبادئه السردية أو ترتبه وتشكله وفقاً لها. ولنا أن نلاحظ كيف تتبع هذه القصيدة تلك المبادئ السردية وكأنها - أى هذه المبادئ - خارج نطاق التساؤل والتشكيك وفوق أى قدرة يمكن لهذا الوعى أن يبديها على نقد

ذاته، وكأن هذه القصيدة، وغيرها الكثير والكثير، من المنتجات الحضارية المعاصرة تمثل أفعال اعتماد هذا الوعي لذاته وتثبته من مشروعية منظومته السردية التي تظهرها هذه المنتجات أو تقدمها بوصفها مسئولة مسنولية شبه كاملة - فيما يبدو - عن تنظيم توجهات هذا الوعي وتعريف قدراته، وتحديد مساراته ومن ثم أيضا مسئولة عن ترتيب العالم في هذا الوعي ومفرداته من الذات والفرد والشخصية إلى القيم الجمالية والحدود الأخلاقية، والأصول المعرفية فيصير كل ما تختاره أو تستطيع هذه المنظومة تعريفه مشروعاً، وكل ما لا تختاره أو لا تستطيع تعريف غير مشروع. أو بعبارة أخرى يتحدد العالم وفق قدرات هذه المنظومة على تطبيق مبادئها من التتابع المنطقي والانسجام الداخلي، والتوافق السطحي، والتوازن وغيره، فيرفع كل ما يمكن أن يتبع هذه المبادئ أو يفهم وفقاً لها إلى مكان يُعطى فيه المشروعية اللازمة للوجود، ويسقط كل ما لا يتبع هذه المنظومة ومبادئها وما لا يمكن فهمه وفقاً لها ويُحرم هذه المشروعية فيوصف بأنه محض هراء أو بأنه غير قابل للمعرفة أصلاً.

وليس ذلك كالكقول بنفى القيمة الفنية أو الأدبية أو النصية أو الكتابية للسرد، فالفسارق الذي طرحناه بين «السرد» أو المعرفة به "narratology" كمجموعة مخصوصة من الآليات والصفات التركيبية في الأعمال الأدبية المختلفة و«السردية» "Narrativeness" كمجموعة عامة من الصفات السردية الإدراكية تعرّف تشكل الوعي الحضارى المعاصر في مصر، من شأنه أن يفرق أيضاً بين قيمة الأول الأدبية وتأثيرات وعواقب الثاني إذا ما صار أساساً تكوينياً في هذا الوعي ولبأ في تشكله وقاعدة لفعله الحضارى والإنسانى العام. وليس جل اهتمامنا - كما أوضح الفصل الأول من هذه الدراسة - اللهات وراء أحكام القيمة التي يراها هذا البحث عرضاً من أعراض إشكالية البنية وأزمة انفصال الوعي المعاصر في مصر عن ذاته وترهله وقولته وثبوتيته وتسطحه. على

أن ذلك لا يعنى أيضاً أن أحكام النوق "Judgements of taste" هي بالضرورة أحكام غير ذات أثر أو مغزى، ولكن فقط أن هناك فارقاً غير قليل بين أحكام النوق وأحكام القيمة "Value Judgements" وأن امتزاجهما وتشابكهما هو عمل من أعمال البنية التي تسعى لاستقطاب أى من أو كل من مفردات التلقى، نفسية كانت أو عقلية، كي تثبت جدارتها، وأن ذلك فعل من أفعال سردية الوعى المعاصر الذي لا يقبل التعامل إلا مع كل منسجم ومتسق. فبينها تصدر أحكام النوق مما يسميه كانط «قدرات الروح»<sup>(٨)</sup> التي يصفها بكونها أساسية وكونية، تصدر أحكام القيمة مما يسميه ليوتار<sup>(٩)</sup> بمجموعة القيم السائدة في مجتمع ما، فى وقت ما، فتكون بذلك مؤقتة وذات غائية غير ضرورية فى حد ذاتها.

فلو افترضنا - على سبيل الجدل المحض - بأن هناك بالفعل مجموعة ما من المبادئ السردية العامة التي قد يتخذها الوعى بشكل عام فى مجتمع ما وزمن ما كمقاييس محددة ومشكلة لتوجهاته وفعله وكيونته الحضارية، فكيف يمكننا - والحال هكذا - أن نتعرف على هذه المبادئ فى الفعل الحضارى نفسه؟ حاولت الأمثلة السابقة أن تعطى بعضاً من العلامات التي يمكنها أن تشير إلى هذه الحالة إبان فعلها العام، إلا أن سردية الوعى المعاصر تظهر نفسها بشكل أكثر وضوحاً وبراءة فيما يسميه ليوتار بالسرديات الكبرى "Grand-narratives" فى المجتمع؛ أى فى اجتماع بعض أو كثير من صفات تلك «السردية» تحت عناوين معينة يختارها مثل هذا النوع من الوعى فى مجتمع ما وزمن ما كسرود كبرى تحدد أهدافه، ومقاييس أحكامه وطرائقه فى الاستقبال والإنتاج الحضارى. يقول ليوتار:

سأطلق مصطلح «حديث» على كل خطاب علمى يسعى لإثبات مشروعيتها من خلال استعطاق مباشر لأى «خطاب

كلى» من النوع الذى يستخدم سرداً كبيراً من مثل  
جدليات الروح، أو تأويلية المعنى، أو الخلاص والتحرير  
الإنسانى للأفراد المنتجين العاقلين، أو البحث عن الثروة.  
فعلى سبيل المثال يشى مبدأ الاتفاق العلمى بأن قيمة -  
حقيقية مقولة ما بين المرسل والمتلقى تصبح مقبولة إذا ما  
تم طرحها وفق افتراض احتمالية التطابق بين أذهان  
متعقله: ذلك هو سرد التنوير الذى يعمل فيه «البطل»  
المعرفى نحو أهداف سياسية - أخلاقية تسعى للسلام  
الكونى العام. (الوضع ما بعد الحداثة ص ٢٤ مقدمة)<sup>(١٠)</sup>

علينا أن نضع أولاً مجموعة من الضوابط حول مفهوم ليوتار: أولها  
أن ليوتار يتحدث - كما أشرنا سابقاً - عن المجتمع الأوروبى المعاصر  
الذى تتصف حضارته الحالية برفض مثل هذه السردية أو السرود  
الكبرى.

يقول ليوتار:

لقد فقد السرد وظيفته المعرفية؛ فقد أبطاله وتحدياته، فقد  
رحلاته وأهدافه الكبرى، وانتشرت معاله فى سحب من  
العناصر اللغوية السردية والخبرية والوصفية والاتصافية..  
إلخ فصارت كل منها مستقلة بعواملها وفاعليتها الخاصة  
بها. وكل فرد منا يعيش فى مفارق تشابكات كثير من هذه  
السحب، إلا أننا - رغم ذلك - لا نصنع تركيبات لغوية  
مستقرة تدعى الثبات، ومعالم ما نصنع من لغات ليست  
بالضرورة معالم يمكن توصيلها أو الاتصال بها مع  
الآخرين. (الوضع ما بعد الحداثة ص ٢٤).

وثانيها أنه - رغم ذلك - قد حكمت مثل هذه السرود العقلية  
الحضارية فى أوروبا فى خلال مرحلتى التنوير أو الرومانسية الثقافية،

والمادية أو ما يعرف عندنا بمرحلة الحداثة، ومن ثم فهي - أى هذه السرود - تختلف - كما يبدو واضحاً - فى خصوصيتها عما يمكن أن يكون سائداً فى مجتمعنا المصرى قديمه وحديثه.

وثالثه لائق موضوع: دراسة ليوتار فى كتابه ذلك هو حالة المعرفة (العلمية وغيرها) وليس الوعى الثقافى أو الحضارى ببعديه المعرفى والنفسى فى المجتمعات الغربية المعاصرة، ومن ثم تتبع أمثله وترتد إلى ذلك الموضوع فى خصوصيته الواضحة. إلا أن فكرة السرود الكبرى - بالرغم من كل هذه الاختلافات - لا تزال فى حد ذاتها مفيدة فى تعريف الكثير من تباديات تلك «السردية» التى وصفنا بها أنفاً الوعى الحضارى المعاصر فى مصر. من هذا المنطلق يبدو الفرق بين تعبيرى «السردية» و«السرود الكبرى» ليس فرقاً فى النوع ولكن فى درجة العمومية التى يشير إليها كلاهما. وإذا ما وضعنا ذلك فى تشكل لغوى آخر نقول بأن وجود السرود الكبرى هى تباديات سردية الوعى الحضارى المعاصر فى الفعل الحضارى نفسه. ذلك أن السرود الكبرى تشير إلى مجموعة معينة من مبادئ «السردية» وصفاتها بالمعنى الذى أوضحناه أنفاً، يتخذها الوعى الحضارى فى مجتمع ما، فى زمن ما، ووفق عوامل تاريخية سياسية واقتصادية معينة، فيمنحها أو يضمناها اسماً معيناً، كالتنوير مثلاً، "Enlightenment"، يكون علامة العلاقات بين الصفات المختارة فيها كالانسجام الداخلى والتتابع المنطقى مثلاً، ويعطيها كما أشار ليوتار عاليه بطلاً ما، أو صورة بطولية ما - «الإنسان المتعل» فى حالة سرد التنوير - ويضعها داخل سياق نضال إنسانى كبير (أو حبكة) - مثل الصراع بين الرجعية والتقدمية مثلاً أو الأصولية والعقلانية فى حالة سرد التنوير - ويمنحها هدفاً إنسانياً أكبر - كالخلاص والتحرر الإنسانى من القيود الفكرية والسياسية والاقتصادية مثلاً - ويضع لها مقولة عامة يلخص أهدافها ومساعيها كالسعى نحو التقدم التكنولوجى أو اكتساب الثروة، أو العقل أولاً، أو الغائية فى الفعل، أو قيمة السيطرة على

الطبيعية، أو ديمقراطية الطبقة العاملة أو غيرها.

وهكذا يصير هذا السرد الأكبر نفسه - فى المجتمعات التى يتشكل وعيها الحضارى وفق مبادئ السردية - أحد القواعد الأم التى على أساسها يستقى أحد هذه المجتمعات الفعل الاجتماعى والثقافى والحضارى العام، فيمثل مثل هذا السرد الأكبر معايير هذا المجتمع الكلية التى منها يستنبط شرائعه وقوانينه، وفيها يتم تعريفه لذاته فرداً وجماعة، ووفقاً لها تقاس صلاحية مقولاته وتحدد أهدافه وتنبثق طموحاته.

وليس ذلك مما يعنى أن فى المجتمع الواحد لا يتوفر المجال إلا لسرد كبير واحد، أو أن مثل هذه السرود تتساوى فى مكانتها فى المجتمع فى كل الأوقات وفى كل الثقافات التحتية أو الحضارات الصغرى فيه، وتحت كل ظروفه الاقتصادية والسياسية، بل يمكن - من حيث المبدأ على الأقل - للمجتمع الواحد أن يسود فيه عدد غير قليل من هذه السرود فى آن واحد، وأن ترشح ظروفه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فى وقت معين مجموعة معينة من هذه السرود الكبرى دون غيرها، من غير أن ينتفى وجود السرود غير السائدة انتفاءً كاملاً من ذاكرته، فقد رأينا كيف مثل ليوتار على فكرة السرود الكبرى بعدد منها كان سائداً فى المجتمعات الغربية حتى بداية هذا القرن، دون غيرها مما كان سائداً فى مرحلة قبيل النهضة والتنوير.

وعلىنا الآن أن نفرق بين نوعين من هذه السرود الكبرى يمثلان كلاهما جزءاً ضئيلاً من تباديات سردية الوعي المعاصر فى مصر: أحدهما يختص بالجانب النفسى لهذا الوعي نسميه على سبيل التقريب السرود العاطفية الكبرى والآخر يختص بالجانب الثقافى لهذا الوعي نسميه السرود الثقافية الكبرى.



## ٢. السرود العاطفية الكبرى

أحد أهم هذه السرود العاطفية الكبرى فى الوعى الحضارى المصرى المعاصر يظهر فى وضوح قدر تغفل فكرة (الشهادة بالحب) أو الانتحار (الضمنى) المتسامى فى سبيل علاقة الحب أو فى سبيل المحبوبة، أو تحت ضغط استحالة نجاح العلاقة، أو تحت ادعاء تظى أحد أطرافها عن دوره البطولى فيها، بغض النظر عن إمكان رفض الوعى الفكرى العملى العام لهذه الفكرة على المستوى النظرى التجريدى بوصفها معبرة عن عدم نضوج نفسى أو عاطفى. إذ إن قدر ذلك الرفض يشى فى حد ذاته بقدر تجذر هذه السردية الكبرى فى قريحة المجتمع النفسية أو العاطفية، ويشير بنفسه إلى قدر تثبيتها كنوع من أنواع «الأحلام الكبرى» التى تسكن المخيلة وتشكل خلفية عاطفية ونفسية (ربما غير واعية) ثابتة فى، ومعرفة لـ، توجهات هذا الوعى؛ هى بمثابة قاعدة قياسية كبرى يتحدد عليها أساليب رفضه وقبوله فى أن واحد لتبدياتها، وأشكال وجودها وتنوعات تفاصيل هذا الوجود.

وليس علينا - كى نرى ذلك - إلا أن نلاحظ كم الأغانى العاطفية وقدر تنوعها، رسمية كانت أو شعبية، فى مصر عبر هذا القرن بطوله بدءاً من سيد درويش (أنا هويت وانتهيت) وحتى محمد قوادم (الحب الحقيقى) فضلاً عن الأقلام المصرية والمسلسلات التليفزيونية وجنور هذا السرد

الكبير في تراث الشعر العربي كله (عنتره وعبلة مثلاً). تلك الأعمال التي تضع القيمة الحقيقية لمثل هذه العلاقة لا في تديباتها الواقعية أو في طرائق إنجازها ونجاحها بل تضعها كاملة في أسطورتها وميتافيزيقيتها وتساميتها وتخليها عن أى اتصال مباشر بموضوعية أو مادية ما. إذ إن تلك الأعمال نادراً ما تتغنى «بسهولة» نجاح العلاقة أو «بطبيعية» هذا النجاح أو بعاديته وموافقته للمنطق حتى لو تحقق، بل غالباً ما تتغنى بالصعوبات والعقبات والمسافات الضخمة التي تواجه طرفي العلاقة، وبالقيمة النوعية لهذه الصعوبات، وبقدر أسطورية مشاعر طرفي العلاقة اللذين غالباً ما تصورهما هذه الأعمال وكأنهما بالفعل يريدان إنجاز العلاقة على المستوى المادى الموضوعى، فتحول بذلك مثل هذه الأعمال فشل تلك العلاقة نفسه إلى انتصارها الحقيقي.

إذ بهذا الفشل وحده «تسامى»؟ العلاقة إلى مستوى الأسطورة ويعلو أطرافها إلى مستوى الأبطال الأسطوريين. فيبدو جلُّ تركيز هذا الوعى منصباً على قيمة فشل العلاقة أو على قدر رومانسية ذلك الفشل وتساميه، لا على منطقية إتمام العلاقة وطبيعيته، فتعلو بذلك قيمة الفشل ذاك ويترسخ تعاليه حتى يصير مرآة لصورة عن البطولة العاطفية تتسلخ انسلاخاً من الفعل الحضارى المنوط بها. ومن ثم تتمركز العلاقة (الفاشلة) بوصفها حدثاً إنسانياً كونياً مجرداً يرفع أصحابه إلى مرتبة شبه صوفية تعلو بهم إلى ما يفوق ما قد تعده هذه السردية الكبرى بوصفه «الإنسان العادى». أو، باختصار، تصير هذه العلاقة غير متصلة اتصالاً واضحاً بموضوعية مادية ما تتعامل مع مشكلاتها الواقعية اقتصادية كانت أو عقائدية؛ متصلة بالعادات والتقاليد أو غير متصلة، بل تصير تعبيراً عن سرد كبير يقبع في قاع امتلاءات أفراد المجتمع النفسية فيحكم حركات وعيهم الحضارى (أو الجانب العاطفى منه) فى استقباله واستنتاجه وفعله العام. أو بعبارة أخرى، يصير فعل أسطورة هذه العلاقة وتحولها إلى ميتافيزيقا، هو فى نفسه تبرير مسبق لتوجهات

الفرد لدى الجماعة فيتمثل هذا السرد الكبير كخلفية عقلية تشابه خيال الظل على أساسها يطرح هذا الفرد ذاته (أو الجانب العاطفى منها) ويعرف علاقاته أو أفعاله النفسية وقيمه الشعورية وقدراته على الفعل أو التخلّى.

وكغيره من السرود الكبرى، يتخذ هذا السرد الكبير اسماً ضمناً له يكون علامة على ما اختاره من آليات وصفات «السردية» التى تشكل وعيه الحضارى، هو - على سبيل المثال، وكما طالعنا (ولا تزال) الأغاني والأفلام وغيرها من الأعمال على مدى هذا القرن - «الشهادة بالحب» أو شئ من هذا القبيل. ويكون بطل هذا السرد هو «الإنسان المعذب بإنسانيته ورقته وتساميه، ويكون سياقه النضالى البطولى (أو عنوان حبكته الدرامية) هو الصراع ضد العادات والتقاليد الثابتة فى المجتمع بغرض إنجاح العلاقة (المفترضة)، وهدفه الإنسانى الكبير هو إعلاء «القيم الإنسانية الحقيقية؟» - كما يراها بالطبع - ومقولته العامة هى «الحب الصادق» أو «التضحية من أجل الحب» أو «الحب أولاً» أو شئ من هذا القبيل.

فمن منا لم يقابل فى يوم ما، فى مكان ما، شخصاً قد أخبره - علناً أو ضمناً، بشكل مباشر أو بصورة غير مباشرة - عن أن «حزنه الدفين؟» وتوهانه وتقرهه فى ذاته أو تعذبه بها أو «تفرد إنسانيته؟» يكمن فى فشل علاقة كان قد أعطاهها كل ما لديه من طاقات شعورية وقيم (متسامية؟) كالوفاء والإخلاص.. لأسباب اقتصادية عامة أو لأسباب عقائدية متصلة بالتقاليد الموروثة، أو لتخلّى الطرف الآخر فى العلاقة عن أهداف العلاقة المدعاة، أو - فى أفضل من ذلك - لاجتماع بعض أو كل هذه الأسباب معاً حتى يصير هذا الشخص فى حالته تلك معذباً بإنسانيته كلها ورافضاً لها فى آن واحد؟ وليس علينا إلا أن نحاول تفسير جزء من تداخلات التفاعل الحضارى لمثل هذا الموقف المفترض بين المرسل والمتلقى حتى

تتبعين جزءاً من آليات فعل هذا السرد الكبير في الوعي الحضارى المعاصر.

فلو افترضنا - على سبيل العبدل - أن قاعدة التواصل في أى موقف اتصالي "communicative" تقضى بمعرفة كل من المرسل والمتلقى معرفة شبه كاملة بشفرات الرسالة المراد توصيلها وطرائق استدلالها أو علاقات دلالاتها برموزها، حتى تتواجد الرسالة نفسها فضلاً عن إمكان توصيلها والتواصل عبرها، لصار فعل وجود مثل هذه القصة نفسه - فضلاً عن إلقائها وتلقيها - هو فعل يستوجب وجود شفراتها ومناهج استدلال هذه الشفرات في وعى كل من المرسل والمتلقى على حد سواء. أو بعبارة أخرى: يستوجب فعل طرح مثل هذه القصة من الأساس وجودها كسرد كبير في وعى كل من المرسل والمتلقى كليهما. وعلى هذا الأساس تحديداً يتخذ فعل طرح هذه القصة ومثيلاتها أبعادها النفسية والسياسية أى الجمالية.

على سبيل المثال، غالباً ما تطرح هذه القصة بوصفها نفسها تعريفاً لشخصية مرسلها وتحديداً لهويته الإنسانية أو - بعبارة أدق - تعريفاً لطموحه في الوصول إلى النور البطولى الإنسانى المجرى الذى خلّقه ذلك السرد الكبير في الوعي الحضارى بوصفه نورا مثالا. وهو في ذاته أيضاً - أى فعل هذا التعريف - فعل مُعرفٌ لوجود ذلك السرد ولقدر تغلّقه في هذا الوعي؛ أولاً لأن اختيار المرسل لتلك القصة وذلك السرد بالتحديد هو اختيار ذو مغزى يتحدد بقدر تأكده من مدى دلالة القصة أو قدر انتشار شفراتها، وعمق تأصلها في وعى المتلقى وبالتالي مدى تمثيل رسالته أو قصته لما يطمح أن يُعرف نفسه به من معانٍ هي في ذات الوقت تفسيره الشخصى ولسته التأويلية الفردية لُمثُل هذا السرد ونوع معانيه وألياته النفسية والشعورية. وثانياً أن المرسل إذ يلقي هذه القصة بوصفها تفسيره الفردى للسرد الكبير - الذى تعد قصة المرسل إحدى

تشكلاته القصصية - يلقيها وهو على دراية ومعرفة شبه لا واعية بقدر تأصل ذلك السرد الكبير فى وعى المتلقى، وعلى هذا الأساس بالتحديد يتوقع كمأ وكيفاً معينين من الأداء الاجتماعى المقابل يقيم به قدر تماسك أو تناغم أو تتابعية قصته ومنطقيتها أو قدر التصاقها وتمثيلها لـ «سردية» الوعى الحضارى الذى يمثله هو والمتلقى فى أن واحد، وبالتالي قدر مصداقيتها ومشروعية ادعاءاتها له بالتفوق الإنسانى بغض النظر عن واقعية أو عدم واقعية القصة المطروحة أو تفاصيلها.

وكذلك المتلقى الذى بفعل تلقيه لقصة المرسل بوصفها دالة يؤكد وجود السرد الكبير الذى تنتمى إليه القصة فى وعيه وامتلاكه لشفرة استقباله وتعرفه على أنواع تبدياته وتشكلاته اللغوية بغض النظر عن قبوله أو عدم قبوله لتعريف المرسل لذاته من خلال قصته. فحالاتا الرفض والقبول كلتاهما يستتبعان بالضرورة حالة من التقمص الشعورى أو العاطفى "Diegesis" يتخذ فيها المتلقى دور المرسل فيعرف ذاته (قبولاً أو رفضاً) من خلال قصة المرسل عبر آلية التقمص أو لنقل - بتعبير أدق - آلية الإحلال فى الواقع التقمصى الذى تفترضه القصة وسردها الكبير فى الوعى الحضارى، يقول ليوتار:

إن المعرفة التى تنقلها مثل هذه السرود ليست بأى حال معرفة محددة بوظائف التلافظ والتخاطب، بل هى معرفة تقرر فى ضربة واحدة ما ينبغى على الفرد قوله كى يُسمع، وما ينبغى عليه أن يسمع حتى يتكلم والدور الذى عليه أن يلعبه حتى يصير هو نفسه موضوع ذلك السرد فى يوم ما. (الوضع ما بعد الحداثة ص ٢١).

ولست تلك هى السردية الكبيرة الوحيدة فى الجانب العاطفى أو النفسى لوعينا الحضارى المعاصر؛ بل هناك سرود كبرى كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر سردٌ يبلغ نفس درجة الأهمية والانتشار ربما

يمكننا أن نسميه بسرد «التهازم بالوضع الاقتصادي» في مجتمعنا الحالي. فكل ما قلناه تقريباً عن السرد الكبير السابق ينطبق بشكل أو بآخر؛ بدرجة أو بأخرى على هذا السرد وقد تملكه وسكونه في قاع القريحة الاجتماعية المعاصرة وتبديه في معظم الأفعال الاجتماعية الحضارية للفرد أو الجماعة، ووجوده كخلفية عقلية تبرر تلك الأفعال وتمنحها مشروعيتها لدى الجماعة وعند الفرد. فهو سرد يتخذ اسمه من الوضع الاقتصادي العام الذي يعاني منه معظم شعبنا المصرى كعلامة على ما انتقاه هذا السرد الكبير من مبادئ «السردية» التي تشكل الوعي الحضارى المعاصر فيكون بطل هذا السرد هو «الإنسان الذى يلهث وراء لقمة العيش» (أو الفرد العامل «المكافح»؟ رب الأسرة؟)، والصراع أو السياق النضالى الذى يستلزمه وجود درامية الحكمة السردية الكبرى فهو «الصراع ضد عوامل الفقر» أو ضد «الظلم الاجتماعى والثرواتى»، والهدف الإنسانى الأكبر هو «تنشأة الأطفال» أو «التضحية بالذات» فى سبيل الأسرة أو «العدالة الاجتماعية والاقتصادية» والمقولة العامة هى «فى سبيل التحرر من الفقر» أو شئ من هذا القبيل.

فكثيرا ما نسمع عبارات من مثل «أعمل إيه.. الدنيا عايزة كده» أو «علشان لقمة العيش يابنى» أو «لازم نقلب رزقنا يا أستاذ» أو «أهى سبوية وخلص» وغيرها الكثير والكثير من التعبيرات.. شعبية كانت أو معبرة عن الثقافة الرسمية.. مما يشير جميعه إلى وجود هذا السرد الكبير فى الوعي الحضارى لمجتمعنا المعاصر بصورة تبدو مبهرة فى وضوحها وتجليها فى جميع مستويات التفاعل الحضارى الظاهر منه والباطن. وربما يمكننا تلخيص تكوين هذا السرد فى تحديد أطرافه الفاعلة وأساليب وجوده حال فعله وتبديه. أول هذه الأطراف قد نتفق على تحديده بوصفه الحالة الاقتصادية المتردية للفرد والأسرة المصرية بشكل عام، وعدم وجود نظام كفالة اجتماعية يضمن للفرد حداً أدنى من الأمان الاقتصادى فى حالة عدم توفر عمل له يشابه نظام الكفالة الاجتماعى

الأوروبي أو الغربي، الذي يضمن للفرد حال بطالته حداً أدنى من الدخل يحول دون تشرده أو تجويعه. والطرف الثاني من هذه العلاقة السردية هو الفرد نفسه الذي عليه أحياناً العمل في وظيفتين أو ثلاثة حتى يستطيع تغطية حاجات أسرته الضرورية ذلك بافتراض وجود مثل تلك الوظائف أساساً. أما الطرف الثالث فهو السرد الأكبر نفسه الذي يمثل نهج الوعي الحضارى السردى المعاصر فى «عقلنة» ذلك الوضع الاقتصادى وتحويله إلى عدد من الأحكام الحضارية والأخلاقية ومجموعة مماثلة من القيم العملية على أساسها يحدد الفرد أفعاله، وطرائق استجاباته واستقبالاته الاجتماعية. ذلك السرد - الذى يتشكل وفق مبادئ «سردية» الوعي الحضارى بأن يكون ذا تتابع منطقى ظاهر، وذا انسجام داخلى، وله تماسكه وصلابته الجدلية الداخلية.. إلخ - يحمل دلائل ومبررات ذلك الفعل الاجتماعى فى آن واحد؛ يحمل القيم العملية المختارة فيه وأساليب تبريرها، وجدل تواصلها الاجتماعى كل فى آن واحد؛ يحمل فى ذاته كنهه الأسطورى وملامح ادعاءاته بالعملية والواقعية؛ بل يحمل فى ذاته وجهها للتفاعل الاجتماعى الواقعى ووجهها لنقض هذا التفاعل ودحضه وقولبته.

ومن ثم يمكن تلخيص هذا السرد فى عبارات ربما تشابه العبارات التالية:

أنا خريج حديث، لم أجد عملاً يوافق دراستى التى درستها، سأعمل بدلاً من ذلك فى حرفة ما، يعتبرها مجتمعى ذات مكانة أقل من وضعى الاجتماعى كخريج جامعة، لا يعطينى هذا العمل ما يكفينى لكى أبدأ حياة مستقلة أطمح إليها؛ لست أدرى ماذا أفعل؛ على إذاً أن أعمل كل جهدى - بأى وسيلة - كى ما أحقق جزءاً من الضمان المادى يكفل لى قدراً ولو ضئيلاً من الاستقلال،

ولو كان ذلك على حساب قيم ذلك العمل الحرفى الذى اخترته.. المهم هو تحقيق هذا الأمان والمجتمع سيتفهم إذا لم أنجز عملى على الوجه المطلوب، المجتمع يعرف قدر هذا الطحن المادى.. المجتمع سيسمح لى..

أو فى عبارات تشابه هذه العبارات:

أنا سائق محترف، دخلى ليس بالكثير، وضغوط حياتى اليومية ومتطلباتها وحاجات الأسرة ليست قليلة ولا تنقطع.. هناك منافسة ضارية بين السائقين وعندى الكثير من الديون، فلست أملك سيارتى بل أعمل وفق الطلب ويتحدد أجرى على هذا الأساس، الطرق التى أسافر عليها طرقاً غير منظمة أو مرتبة أو حتى أمانة.. حياتى دائماً فى خطر، ولا أحد يأبه بى.. وإذا تعطلت يوماً لمرض أو لغيره صار هناك احتمال حقيقى فى الجوع أو التشرد.. على إذن أن أصنع أى شئ كى أحقق قدراً ضئيلاً من الأمان المادى (أعمل على شراء سيارة بالقسط مثلاً) وأن أصارع بكل ما لدى من ضراوة حتى أستطيع تحقيق هذا الأمان المادى، ومادام لا أحد يهتم بى فليس لى أن أهتم بأحد.. أو بقانون شارع أو بعرف مرورى أو بتقاليد قيادة مؤدبة.. من منهم سيهتم بى وبأسرتى إذا ما مرضت أو يحملنى إذا ما رقدت أو يساعدى إذا ما احتجت، والناس تعرف قدر الضغط المادى.. الناس ستفهم لماذا أفعل ما أفعل فهم يعانون من مثل ما أعانيه..!؟



أو فى عبارات تشابه الآتى:

أنا سبائك محترف؛ أعمل وفق الطلب.. والعمل له مواسم..  
ومتطلبات الأسرة كثيرة.. والتنافس حقيقى وموجود..  
وزوجتى أو ابنى أو ابنتى تعانى من مرض ما ومتطلبات  
الحياة كثيرة.. وليس هناك عمل يكفى.. على إذن ألا أعبأ  
بأى منهم بل أن أشتبك فى عمل وعملين وثلاثة وأربعة، إذ  
على أن أجمع أكبر عدد من الأعمال.. وأصحاب هذه  
الأعمال سيتفهمون.. فمعظمهم يعانون مما أعانى منه..  
هم يعرفون وقع الضغط المادى.. هم يعرفون..

ويمكننا - من حيث المبدأ - أن نتخيل عدداً كبيراً من تشكلات هذا  
السرد الكبير تتخذة معظم الأماكن الحضارية المعاصرة فى مصر أياً  
كان وضعها أو مكانتها الاجتماعية المدعاة، وجميعها يقود إلى انسراب  
هذا السرد الكبير وتغلغه ورسوخه فى الوعى الحضارى المعاصر وعمله  
على فصل ذلك الوعى عن ذاته أو عن أهدافه الكلية العامة، وانغلاقه  
عليها ويأورته فيها ودحضه لقيم الغائبة الاجتماعية المهدفة؛ كإخلاص  
فى العمل أو الصدق فى تبنى أهداف المؤسسة التى يعمل الفرد من  
خلالها، كالتعامل الخدمى المبني على أبجديات الأمانة والعدالة والفخر  
بالعمل المنجز والدقة والرصانة؛ تلك الأبجديات التى يرفضها ذلك الوعى  
المنقسم على ذاته المتباور فيها بوصفها «غير عملية» بل بوصفها تعبيراً  
عن عدم نضج أو رومانسية التفاعل الحضارى المقترح، فتصير تلك  
الأبجديات مجرد صور وهمية واهمة هى جزء فى فعله السردى  
الأسطورى يحاول بها نفسها استجلاب مشروعيتها فى لحضها وتأيينها  
وتثبيت نفيها ورفضها ولا عمليتها المدعاة.

وبدلاً من أن نفترض على سبيل الجدول مثالاً ما قد يقرب أو يبعد عما نشير إليه، لنتخذ مثالاً واقعياً كان قد قصه لى صديقى الناقد أيمن بكر في زيارتي المؤخره لمصر في العام السابق هو عبارة عن حوار قصير دار بين سائق إحدى الحافلات الركابية الصغيرة ومساعدته وركاب الحافلة أثناء حركتها: «أشار مساعد السائق إلى أحد الركاب المنتظرين في أفق النظر لارتداد مثل هذه الحافلة قائلاً للسائق: "هناك خمسة وثلاثون قرشاً واقفين على حافة الطريق في انتظار من يلتقطهم" فأوماً السائق له بالايجاب وابتسم كافة ركاب الحافلة ابتسامات لاحظ فيها صديقي درجة من التمتع أو التسلية أصابهم بها تعبير مساعد السائق». ولنا أن نحلل هذه المقولة من منظور بلاغى ونكتشف ما فيها من صفات جمالية لغوية، أو من صفات جمالية شكلية كالتركيب مثلأ أو التصويرية أو غيرها، ولكن ما يهمنا هنا هو أبعادها الجمالية السياسية أو ترميزها لحالة السرد الكبير الذى وصفناه عاليه: سرد التهائم بالحالة الاقتصادية.

مساعد السائق لم ير أية غضاضة أو غصة فى اختصار إنسان بكامله فى خمسة وثلاثين قرشاً هى أجرة توصيله إلى المكان الذى يريد، إذ بإشارته تلك للسائق هو يستخدم شفرة السرد الاقتصادى الكبير التى يفهمها هذا السائق بالضرورة بوصفها معبرة عما يمثل ذلك الراكب له (الخمسة وثلاثون قرشاً). يستخدم المساعد هذه الشفرة من جهتين أولاهما هى جهة تعريفها لمكانه الحضارى داخل أفعال وظيفته كمساعد سائق: فالراكب لا يمثل له أيضاً بسوى هذه القروش التى هى جل ما يُعرفه به، وثانيتها هى جهة تعبيرها عن السرد الاقتصادى الانهزامى الكبير الذى يبرر له عند الجماعة تعريفه لمكانه الحضارى وأفعاله وفق هذا التعريف. السائق ومساعدته كلاهما إذاً يشتركان فى موضعة الراكب وفق سردية الانهزام الاقتصادى الكبيرة: أى وفق وعيها الحضارى السردى كحدث لا تعدو قيمته قيمة اشتراكه بفعل الركوب فى

الوفاء بموجب جدل ذلك السرد ألا وهو القيمة المالية. فينتفى بذلك هدف الركوب ألا وهو اعتبار المكان الموصل إليه وطريقة التوصيل جزءاً من الفعل الحضارى الذى يدفع الراكب ثمنه، ويتنفى أيضاً فعل التوصيل الذى هو هدف كل من السائق والمساعد ذلك أن قيمة الراكب الحقيقية هى فى (ثمنه؟) أى فى القيمة المالية لا فى قيمة إنجاز مهمة التوصيل الحضارية ببعديهما المالى والأخلاقى، وعليه ينفصل الفعل الحضارى عن الهدف الذى من أجله أُدعى الفعل: التوصيل = الفعل الحضارى، الهدف = تقديم الخدمة نفسها؟ خدمة التوصيل. فيصير الفعل الحضارى خادماً لسرده الكبير ولسردية وعيه يعمل وفق انفصال ذلك الوعى عن أهدافه الحضارية التى يدعى محاولته الوفاء بها فينتهى به الأمر إلى العمل وفق انغلاقه على ذاته وبأورته فى سرديتها وسردياتها الكبرى.

والقصة على ذلك لم تنته بعد؛ فالركاب الذين ابتسموا فى بشاشة دعية لهم دورهم المهم فى فعل القول ذاته، وفى التكوين السردى العام لهذا الحوار الشيق. ذلك أن مساعد السائق يدري (ربما بشكل غير واعي تماماً) أن مقولته تلك «سيثقفهم» مجموع الركاب أصداءها؛ «هم يعرفون الضغط الاقتصادى الذى يعانينه؟»؛ هم - بعبارة أخرى - مسكونون بنفس السرد الاقتصادى الانهزامى الكبير الذى يسكنه، ومن ثم سيقومون بدورهم (المتوقع منهم) فى عملية من التقمص العاطفى يتخون فيها نور مساعد السائق نفسه، فيبررون له مقولته، ويتوقعون على هذا الأساس بالمثل أن يبرر لهم غيرهم أفعالهم الحضارية ومقولاتهم فى أماكنهم الحضارية المختلفة. السائق ومساعداه يعرفون نواتهم الحضارية أو الجانب النفسى منها وفق مثل تلك التعبيرات، ويتوقعون أن تُبرر أفعالهم أو تمنح لها المشروعية الكافية فى الوجود من وعى المجتمع الحضارى الذى يمثلها فى ذلك المثال مجموع الركاب. ومن نفس المنطلق، وينفس المنطق، يقدم الركاب ذلك التبرير وتلك المشروعية ويتوقعونها بدورهم فى أماكنهم الحضارية المختلفة؛ فالشفرة - شفرة الاستقبال والتدال - التى

تحفز في الوعي استدعاه لذلك السرد الكبير هي شفرة واحدة لدى كل أطراف هذا السرد (الركاب، والسائق، ومساعدته) تشي بقدر تغلغل هذا السرد التهازمي الاقتصادي الكبير في وعيهم الحضاري جميعاً.

وليست تلك الأمثلة وحدها هي ما تعبر عن وجود مثل هذه السرديات الكبيرة، بل تتبدى هذه السرديات الشعورية أو العاطفية - خاصة السردان اللذان أوضحناهما عاليه - في معظم تبدييات الوعي الحضاري المعاصر. ولنتخذ من الشعر مثالين توضيحيين يمثل كل منهما واحداً من تلك السرود، فلنتأمل معاً هذا الجزء من قصيدة أمل دنقل «رباب» في ديوانه «تعليق على ما حدث» (١٩٧٠).

١٠

جلستنا الأولى: وعيناك المليئتان بالفضول..

تفتشان عن بداية الحديث،

وابتساماً حَجُولاً..

في شفقتك العذبتين، وارتباكنا يطول..

في لحظات الصمت والظمأ.

نقُرتُ فوق مسند المقعد

قلتُ ما يقال عن رداة الطقس،

تسمرت عيناى في استدارة الياقة..

في معطفك الجميل.

وكان صوتك المغنى يتحسس الطريق في شرايينى،

ويمسح الصدا.

وكنت ألوى في رباط عنقى،

أريتُ ظهر قلقي،

أمسح خيط العرق الضئيل.

أبصر: شرخاً في زجاج الباب،

لون الزخرف المنقوش في مفارش الموائد،  
الوردة.. وهي تتحنى في الكوب..  
شقها الذبول.  
ليلتها. عينك هاتان المليتان بالفضول  
طاردتاني لحظةً بلحظة..  
في دوران السلم الطويل  
وفي سريري ظلنا تغنيان آخر الليل  
وحين ضاق الصدر بالحنين.. وامتلاً  
رفرفتا حولي  
فقلت.. قلتُ لهما كل الذي أردت أن أقول..

\*\*\*

« .. كنا جارين طويلاً  
وخليج عيون خضر ترسو فيه  
أشربة الشوق  
قلبي ما كاد يشب عن الطروق  
حتى أبحر في عينيها الواسعتين  
برحلته الأولى  
لكني أشهدا - الليلة - تتكى عليه..  
كما كانت تتكى علي!  
يشبك في إصبعها خاتمه الذهبي  
وتمر على جبهته بأناملها الرخصة.  
.. .. .

هل تهجرني الأحزان؟  
وأنا أشهد فاتنتي تستدفي.  
في أحضان القرصان».

ألمح وجهك المضى.. يا ربابُ  
في مستطيل النور عندما يشع..  
في انفراج الباب  
في وهج اللقافة الأخيرة  
في لعة المنافض المزوقة  
في لمسات اللوحة المعلقة  
في دورة الفراش في السقف،  
وفي انغلاق الكتاب.  
ف نوبان الثلج في الاكواب  
في رنة الملاعق الصغيرة  
في صمته المذيع برهة قصيرة  
في ثنيات الظل في الثياب  
في غبش النوافذ الصامت  
بعد أن ينقطع الضباب.

\*\*\*

(.. بالريح المقهورة  
بالأمكنة المهجورة  
بسنى الحب الغارب  
بالقمر الشاحب  
وبأعوامى الستة عشر  
ويخصلة شعر:  
أقسم ألا يسقط قلبي في...  
شرك الذهب الأسود.

ألا أفتح - يوماً هذا الباب الموصد!)<sup>(١١)</sup>

ليس الغرض من إدراج هذه القصيدة كمثل هو اختصارها كلها في

تمثيلها للسرد الكبير الذى أطلقنا عليها سابقاً اسم الشهادة بالحب أو الانتحار الضمنى بالحب، إذ أنها - أى هذه القصيدة - كغيرها فى الشعر المصرى الحديث مملوءة بمستويات الترميز والمغزى حتى ليصير عمل تأويلها - كما أوضح الفصل الأول - هو بالضرورة فعل مُختصر ومُحدّد لا موسّع أو مُوضّع لإمكاناتها الدلالية والجمالية. وليس غرضنا أيضاً أن نوضح مدى تلاعب القصيدة بذلك السرد الأكبر أو مدى وعيها باستخدامه، إذ إن ذلك سيؤول بنا ضرورة لشكل من أشكال التحاور التوئلى يحاول تتبع حركة الفكر فيها وعلاقاته بقدر استقرائية الدلالة فى مناطقها ومستوياتها الجمالية المختلفة مما يبعد بنا عن هدفنا من استدراجها كمثال على هذا السرد. إلا أنه - وكما أوضح الفصل الأول أيضاً - قد لا يمكن لأى تعامل نصى أن يخلو خلوّاً كاملاً من أية شبهة توئيلية، أو ينسلخ انسلاخاً تاماً من قدر ما من الإسقاط النفسى والشعورى يستلزمه وجوده داخل اللغة التى هى اتفاق اجتماعى وحدث فردى فى آن واحد. على الأقل من حيث المبدأ، يحاول استدراجنا لهذه الأمثلة البعد عن الرؤى التوئيلية البنائية الذى حاول تلخيصها الفصل السابق لتجاهلها فردية التلقى وخصوصية الاستقبال، وافترضها وجود معالم كلية شاملة تتبّعها كل النصوص وكافة القرارات، وتتبعها لمبادئ البنية الشمولية والواحدية والإطلاقية التى تسعى لخدمتها فتنبعد بها عن موضوعها الذى أنشأت من أجله وهدفها الذى وجدت لخدمته.

ومن هذا المنطلق يظهر تعبير هذا الجزء من القصيدة عن وجود ذلك السرد الكبير الذى يعمل من خلال تحويل العلاقة العاطفية إلى أسطورة يرفع بها أطرافها إلى مراتب البطولة الأسطورية التى يراها مثلاً للإنسانية وشكلاً «أسمى» لها. وبذلك تعمل آلياته - كما ذكرنا آنفاً - على تعميق قدر «تعذب أبطال» العلاقة عند المتلقى (الضمير الأول فى نص القصيدة كما يبين فى أفعال من مثل: «المح» و«تهجرنى»، وفى أسماء من مثل: «قلبي»، «أصبعها»)، وتعميق قدر تعشقهم مما يظهر لنا فى المقطع

البادئ بـ «ألمح وجهك المضيئ.. يا رباب» وحتى «بعد أن ينقشع الضباب»، وفي المقطع البادئ بـ «أريت ظهر قلقي» وحتى «شفها الذبول». ومن ثم يصل ذلك التعميق إلى أبعاد ميتافيزيقية لا تشي أو تتضمن درجة يمكن التعرف عليها من التجاور لموضوعية ما فى وعى المتلقى الحضارى حتى يقرب للمتلقى مدى التصاق هوية أطراف العلاقة بأفكار البطولة الإنسانية الأسطورية التي يطرحها السرد العاطفى الكبير ذاك. وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذا التعميق لا يحاول طرح حلول لإنجاز العلاقة، بل على العكس من ذلك تماماً يفترض توقع فشلها من المتلقى فيلخصه كله فى سطور قلائل لا تتكرر. (يشبك فى أصبعها خاتمه الذهبى - وتمر على جبهته بأناملها الرخصة). من ذلك المنطلق بالتحديد يمثل هذا المقطع من القصيدة وجود السرد العاطفى الكبير فى مخيلة قرائه وقريحة وعيهم الحضارى: فالقصيدة لم تش فى أى من أجزائها - رمزاً أو تضميناً - بأهمية ما، يمكن أن تستوعب، لأسباب ذلك الفشل أو ظروفه. ذلك أن القصيدة تعمل وفق آليات ذلك السرد الذى لا يركز على العلاقة بوصفها حدثاً موضوعياً له جدله الذى يمكن نقضه أو نقده، وحجمه المادى الذى يمكن تعريفه والوصول لحل فيه: بل على العلاقة بوصفها أسطورة ضخمة أو شكلاً قصصياً لسرد عاطفى كبير يعرف شخوصه ببطولة إنسانية وعاطفية متفردة عند الجماعة، ويلفظهم من مدارات إنسانيتهم «العادية؟» ليصل بهم إلى إنسانية تقرب من حدود التآله الصوفى هى شئ من قبيل حدود التخيل، مما يودى بالمتلقى المنتقمص أو الذى يحل فى هذا الدور البطولى للاعتراف بها ومنحها - وفق مدى استقرار هذا السرد بوعيه الحضارى - المشروعية الكافية فى الادعاء بالتفوق والرفعة. إذ بمنحه تلك المشروعية، يسعى المتلقى نفسه لهذا الدور ويطمح للتعرف بذلك التفرد وتلك الأسطورية التى تستغفرها عنده الذات النصية وتتوقعها تلك الذات فيه، بل وتلاعبها عنده سلباً أو إيجاباً. ويتمثل لنا هذا التعريف للذات النصية الذى من شأنه أن يكون



مقياس أحكام هذه الذات الإنسانية والجمالية، وصدى لأحكام المتلقى الذى يمنحها مشروعيتها فى الوجود فى القسَم البطولى المنكسر الذى ينتهى به هذا المقطع من القصيدة (... بالريح المهورة... ألا أفتح يوماً هذا الباب الموصد!).

وليس ذلك كالقول بأنه لا قيمة ترتجى فى اعتبار العلاقة العاطفية علاقة ذات قيمة إنسانية لها مغزى، أو فى اعتبارها معبرة عن معانٍ إنسانية ذات أهمية كبيرة شعورياً ونفسياً؛ حضارياً أو عقلياً، أو جميعهم معاً. فتاريخ الأدب العالمى كله يزدحم بمثل هذه الاعتبارات التى لم تكن كلها معبرة عن سرديات كبرى من ذلك النوع العاطفى سكنت الوعى الحضارى منذ ابتداء الكتابة الأدبية؟ أن نسيئُ فهم ذلك هو أن نسيئُ فهم أبجديات الفارق بين افتراض الثبات والبحث عنه، أو بين الاعتراف بديمومة التغيير والتنوع فى الفعل الحضارى وفى طرائق تشكل وعيه، والتكوين أو التشكل الوعى وفق هذا الاعتراف وما يمليه من مرونة ومفارقة وأسس متحركة. فلسنا إذ نقدم ذلك بوصفه سرداً كبيراً يسكن الوعى الحضارى المعاصر فى مصر فيعبر عن سرديته أو تشكله وفق مبادئ سردية أدت لانفصاله وترهله ورفضه الانعكاس على ذاته؛ لسنا بذلك نعنى تلك المعانى الإنسانية العامة أو صفاتها الجمالية أو قيمها الوجودية الخالصة، بل نعنى سياسات ترتيبها وتعرّفها وتشكّلها وفق مبادئ خاصة بالوعى الحضارى المصرى المعاصر وحده ومقتردة فيه هى مبادئ السردية التى وصفناها آنفاً.

والقضية - على أى حال - لا تبدو خاصة بعمومية مجموعة من المبادئ أو المعانى الإنسانية العامة وعلاقة ذلك بخصوصية تلك المبادئ فى الوعى الحضارى لجماعة إنسانية معينة بالقدر الذى تختص فيه بإشكاليات رفض هذه الجماعة منطوق ديمومة المراجعة الانعكاسية على الذات كمنطق أساسى فى فعلها الحضارى وتشكلات وعيه. إذ ليس من قبيل

المصادفة وحدها أن إعلاننا الرسمي لا يزال مُصرًا على تقديم توجه نقدي وعلمي وفني بعينه دون باقى التوجهات، وتفسير أخلاقى وقيمي وجمالى معين دون باقى التفسيرات، بل ووجه وصفات ومعالم اجتماعية وثقافية بعينها دون باقى الوجوه والصفات والمعالم. فالقضية إذاً - بذلك التعريف - تختص بقيمة ما يسميه جورج هابرماس: «الأمان الوجودى» "Existential Security" (مشروع الحدائثية ص ١٦١)، أو الإصرار على البحث عنه فى كل طبيعة تغيرية أوديمومة نوعية أيا كان الثمن، وأيا كان قدر هذه التغيرية أو التنوع ومدى تغلغلها فى كنه الأشياء. ذلك «الأمان الوجودى» الذى يستمد الفرد من وضوح مدعى يلصقه بمجموعة من المبادئ والصفات والمقاييس الثابتة - أيا كانت درجة تعقدتها - فيستمد من ثبوتها، ومنطقيتها وتناغمها الظاهر على السطح تعريفاً لهويته وتبريراً لمكانه الحضارى وأفعاله فيه، ومشروعية لأحكامه السياسية والأخلاقية. ذلك «الأمان الوجودى» الذى يمثل البحث عنه أو اللهاث وراءه قاعدة «لسردية» الوعى المعاصر عندنا وحافظ هذه السردية الأولى، وعنوان تمثلها وبقائها وقدرتها على بلورة وصَبِّ الواقع فى قوالب جاهزة واضحة ملموسة تحقق له ضماناً وجودياً يرتكز عليه وأمناً معرفياً يرتاح له ويثبت فيه. ذلك الأمان الوجودى الذى هو - باختصار - صورة «النيجاتيف» لخواص «البنية» وأحلام «سردية» الوعى المعاصر فى حضارتنا الحالية، بنفس القدر الذى يمثل به خلفية العقل الحضارى المعاصر الأولى، والحاجز بينه وبين قدرته النقدية والفلسفية على اقتحام الذات وتخطى جدرانها الأمنية والسلطوية. إلا أننا سنناقش ذلك بتفصيل أكبر فى الفصل الأخير من هذه الدراسة. ويبقى علينا الآن أن نمثل على السردية العاطفية الكبرى الثانية التى أطلقنا عليها اسم «التهازم بالوضع الاقتصادى». فلنتأمل على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة أمل دنقل «رسوم فى بهو عربى» من ديوانه «العهد الأتى» (١٩٧٥):

(خاتمة)

أه.. من يوقف فى رأسى الطواحين؟

ومن ينزع من قلبى السكاكين؟

ومن يقتل أطفالى المساكين؟

لثلا.. يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء...

خدامين..

مأبوتين..

قوادين..

من يقتل أطفالى المساكين؟

لكيلا يصبحوا - فى الغد - شحاذين..

يستجدون أصحاب الدكاكين..

وأبواب المرايين..

يبيعون - لسيارات أصحاب الملايين - .. الرياحين

وفى «المترو» يبيعون الدبابيس و«يس»<sup>(١٢)</sup>.

يقول الشاعر الأمريكى رون سليمان فى كتابه -The New Sen-

"tence أو «الجملة الجديدة» (١٩٧٧):

إن الرسالة الأيديولوجية الأساسية للشعر لا تكمن فى

محتواه المباشر، بالرغم من احتمال كونه محتوى سياسيا،

ولكن فى المنهج العقلى نحو الاستقبال الذى يطالب به

القارئ. فمثل هذا المنهج الاستقبالى هو ما يحمله القارئ

معه تباعاً. هو ذلك المنهج الذى يشكل قاعدة استجاباته

نحو معلومات أخرى ليست بالضرورة أدبية، فى النص،

ولكن فيما يتجاوز القصيدة أيضاً.. فى العالم.<sup>(١٣)</sup>

من هذا المنطلق يقدم هذا الجزء من القصيدة من جهة أولى

استعطافاً مباشراً لسردية التهازم. بالوضع الاقتصادي فى وعى المتلقى فى مجتمعنا، ومن جهة ثانية ترسيخاً لها بتأكيدهِ لنفس نوع منهج الاستقبال والإنتاج الحضارى «للمعلومات» الذى يعضده مثل ذلك السرد. فنجد على سبيل المثال تعبيرات مثل (خدامين، مأبونين، قوادين، شحاذين) تستخدمها القصيدة للإشارة إلى نوع السرد الكبير الموظف؛ هى تذكرة للقراء بالكوان التعذيب بالفقر التى تشكل أحد أركان قصة التهازم الاقتصادي فى وعى الجماعة الحضارى، وتستخدمها أيضاً كتفسير مخصوص أو إعادة جدولة (أو تعميق؟) لنفس نوع الرؤية التى يطرحها ذلك السرد، أى العلاقة المباشرة بين الضغط الاقتصادي واحتمال أن يتحول الفرد أو (أطفاله؟) إلى قوادين وشحاذين، بافتراض أن مثل هذه العلاقة هى علاقة ثنائية الأبعاد من قبيل (إما.. أو..) لا ثالث لهما، الفقر يساوى احتمال الشحاذة أو القوادة لا غيره، والشحاذة أو القوادة هما نابعان من الفقر وحده - لا من عوامل نفسه إجرامية مثلاً أو من فلسفات خاصة بأصحاب تلك الأفعال أو غير ذلك. فىكون التوجه الذى تطالب به القصيدة القراء هو توجه لا يتحدى «منهج الاستقبال» الذى تفترضه آليات سردياته الكبرى - فى هذه الحالة سردية التهازم بالوضع الاقتصادي - بل يعضده ويستخدم سطوته فى الوعى الحضارى المعاصر لتعميق رموزها وإثقال مؤثراتها الجمالية أو السياسية والشعورية معاً. على سبيل المثال تطرح القصيدة فكرة «موت الأطفال» بوصفها الجانب الآخر المضاد لقهر الوضع الاقتصادي، فتمركز هذه الفكرة - ليس فقط بذكرها أكثر من مرة - ولكن بموضعيتها كنوع من أنواع الحل الأخير، أو الاستنتاج المنطقي الوحيد الذى لا يمكن لغيره أن يعقل وفق المنطق المقدم. وبذلك تتخذ هذه الفكرة - فى موضع التلقى - شكلاً من أشكال الذروة التى تمثل «درامية» حبكة سرد التهازم ذاك، ومن ثم تعضده وتستخدمه فى ذات الوقت لتعميق ما تعنيه برمز «الأطفال» على المستويين التؤلى والنص الكتابي معاً.

وربما يمكننا القول - من ذلك المنطلق - أنه في معظم الأعمال الإبداعية التي قد نلمح في وعيها الفني وقع مثل تلك السرود الكبرى، تقدم تفاعلاً مزدوجاً معها. فمن جهة أولى تقدم مثل تلك الأعمال هذه السرود «بطريقة مخصوصة» كما يقول عبد القاهر الجرجاني<sup>(١٤)</sup>؛ أي تقدم تأويلها الخاص وتعميقها لما اختارته من مفردات تلك السرديات، وهو الأمر الذي يضمن - في نفس الوقت - تعرف وعي الجماعة - على الأقل من حيث المبدأ - على هذه المفردات لديه، مستدعياً من جانبه سرودها الكبرى. ومن جهة ثانية توظف تلك الأعمال هذه السرود لتعميق رموزها ومفرداتها البلاغية والنصية الرؤيوية الخاصة بها. ومن ثم تعمل - أي تلك الأعمال - بصورة «تمثل» هذه السرديات، ويمنطق لا يتحدى - خاصة من حيث المبدأ - منطق الاستقبال والإنتاج الحضاري الذي تفرضه تلك السرديات. أو - بعبارة أخرى - ربما يمكن وصف تلك الأعمال بأنها تحد للمجتمع وقيمه السائدة (أو الرسمية) من حيث المحتوى (إذا أمكننا استخدام هذا التعبير) وتكريس له من حيث استخدامها سردية وعيه الحضاري التي أفرزت تلك القيم؛ فتكون نقداً لوعي المجتمع من حيث الظاهر فيه من ترهلات وإنقسامات، وترسيخاً لهذا الوعي من حيث توظيفها لنفس ألياته في إضفاء المشروعية على نفسها، فهي بذلك أعمال تحاول طرح واقع مختلف فتنتهى بطرح اختلافها الواقعي الفردي اللغوي من حيث التعبير، ممثلة بذلك لنفس نوع الآليات الإدراكية والمعرفية القابعة في البنية الوعوية لنفس المجتمع الذي تحاول تلك الأعمال - بفعلها ذلك - أن تنتقده أو تحلله.

## ٣. السرود الثقافية الكبرى:

لو كان الوجه الإدراكي للوعي الحضارى المعاصر - أو ما أسمته هذه الدراسة الوعي الثقافى - يستتبع وجوده وجود عدد غير قليل من آليات العلاقة المعرفية بالعالم وبالمجتمع كالترجمة "Translation" (بمعناها الواسع)، والتمثيل "Representation"، والتصور "Conception"، وإعادة الإنتاج "Reproduction" أو الممارسة "Praxis" والتأويل "Interpretation" والموضعة "Positioning" والتعبير أو التقديم "Presentation"، وإعادة التعريف "Re-definition" وغيرها مما يمكن للقارئ أن يكون قد استنتج من مناقشتنا السابقة للسرود العاطفية الكبرى؛ فهل يمكن من حيث المبدأ تحديد وصف بعينه يُعرفُ مجمل عمليات ذلك الوعي وتفاعلاته الحضارية؟ ألا يكون مثل ذلك التعريف نفسه - أياً كان قدر مؤقتيته أو شكيته - شكلاً من أشكال تلك السردية التى يصف هو نفسه بها ذلك الوعي، وتبدياً ظاهراً لأحد أهم آليات تشكيلها البنائى «الوحدوية»، وصورها التفاعلية: «الاتساق الشكلى» وعملها على تسوية أو تجاهل التناقضات العميقة فى الأشياء والمعانى والصفات؟ ألن يكون مثل ذلك التعريف نفسه مجرد شكل آخر - ربما أكثر سرديّة - من تلك السردية التى يحاول تحديدها وفتح الباب أمام مواجهتها؟

على السطح، يبدو أمر تعريف الوعي الثقافى والحضارى العام وفق

مجموعة من الصفات الفكرية والإدراكية كالسردية أو التشبيهية - التي ستناقشها الصفحات القادمة - أمراً موشياً بنفس نوع الجمعية "Totalization" أو الكلية التي رفض ذلك التعريف نفسه أطروحاتها - كما أوضح الفصل السابق - بوصفها أسطورية تعمل على فصل الوعي عن ذاته وإبعاده عن أهدافه الحضارية والاجتماعية العامة، إذ إن مثل ذلك التعريف من شأنه أن يوهم - خاصة مثل ذلك الوعي السردى - بأنه مثله يبحث عن كل مكتمل وثابت، وأطر كاملة ونهائية، وإن لم يكن كذلك فمن شأن هذا الوعي ذاته أن يبحث له عن هذا الكل وتلك الأطر فيحشره فيها حشراً حتى يستطيع التعامل معه بالرفض أو القبول. إذ إن طبيعة هذا الوعي السردية - كما أشرنا أنفاً - لا يمكنها التعامل إلا مع كل متسق شكلي ومنسجم صوري؛ لا يمكنها التعامل إلا مع ما يتفق وألياتها فى الأدرak والإفراز التي تتخذ من العالم والتاريخ سلاسل متصلة متسقة من الأشياء والأحداث ليس بينها وفى تكوينها تناقضات أو فجوات، أو لا انسجامية تشككية أساسية هى قلب تفاعلها الإنسانى ووجوها الحضارى، بل هى أشياء وأحداث ذات صفات جوهرية ثابتة فيها ومتسقة بالضرورة مع غيرها على مدى الزمن ولها طبائع ذات أنظمة جدلية مترتبة ودينامية ومتفاعلة وفق قوانين وقواعد راسخة ومنظمة ومتسقة اتساقاً كونياً شاملاً.

مثل هذه الأسئلة تقود ببورها إلى أسئلة أكثر عمومية وتشابكاً: هل يستطيع الفكر بصورة عامة أن يُعرف شكلاً جدلياً ما، نون أن يتورط هو نفسه فيه؟ هل يمكنه وفق أى من ألياته ومناهجه أن يتحرى تعريفاً دقيقاً لحالة وعية ما، نون الانزلاق داخلها والعمل بموجب قوانينها الداخلية التي يحاول بتعريفه ذلك أن يمنحها شكلاً موضوعياً يسهل للوعى التعرف عليها ومن ثم مقاومة عواقبها والعمل على الحد من وجودها؟ هل يقدر الفكر عامة على تجاوز «جهازه» المعرفى كم يقول الناقد الإنجليزى نيكولاس زربرج<sup>(١٥)</sup>؟ أم أنه قد قدر عليه أن يكون جزءاً مما يحاول نقده أو نقضه؟

أما تحت السطح، فتبدو هذه القضية ذات أبعاد أكثر تعقيداً وإشكالية مما تشي به مثل هذه التساؤلات. تقول الناقدة والمنظرة الحضارية الكندية لندا هاتشن في كتابها «معالم ما بعد الحداثة» (١٩٨٨):

تدرک معظم نظريات ما بعد الحداثة مثل هذا التعارض الظاهر أو هذه المفارقة. ف روتى، وبوديلار، وفوكو، وليوتار وغيرهم يشيرون إلى أن أى معرفة لا يمكنها أن تهرب هروباً كاملاً من نوع من أنواع التسوية مع سرد تحتى ما، مع الأساطير التى تجعل من ادعاء «الحقيقة» أيما كانت درجة مؤقنتها أمراً محتملاً. إلا أن ما يضيفونه - على الرغم من ذلك - هو أنه ليس هناك سرد - كبير حتمى أو طبيعى: ليس هناك تتابعية تدرجية طبيعية، بل هناك فقط ما نصنعه نحن. إن مثل هذا النوع من التساؤل المضمّن لذاته هو ما يسمح لتنظير ما بعد الحداثة أن يقاوم ويتحدى السرود التى تفترض لنفسها وجوداً أعلى بونما أن يصير هو نفسه بالضرورة مدعياً لمثل هذه المكانة.<sup>(١٦)</sup>

وتقول فى كتابها «سياسات ما بعد الحداثة» (١٩٨٩)

أولست نظريات دريدا ولاكان وليوتار وفوكو وغيرهم، بشكل واقعى تماماً، مشتبكة فيما يحاول منطقتها ذاته أن يفككه أو يقاومه. أليس هناك ثمة «مركز» حتى لأكثر هذه النظريات لا مركزية؟ فماذا إذن نسمى «السلطة» عند فوكو، و«الكتابة» عند دريدا، و«الطبقية» عند الماركسية؟ إن



كل من هذه النظريات أو الرؤى التنظيرية يمكن أن ترى بوصفها متورطة - بشكل عميق، وعلى دراية منها تامة بذلك - فى فكرة «المركز» التى تحاول تدميرها.<sup>(١٧)</sup>

يجيب هذان المقتبسان على الأسئلة التى ذكرناها عاليه من جهتين اثنتين: أولاهما يختص بمنطق الافتراضات الأساسية التى تدعى عليها هذه الأسئلة مشروعيتها التساؤلية من الأصل، وثانيتها يختص بإحدى أفكار فلسفة ما بعد الحداثة فى الغرب المعاصر وهو النقد بالتضمين أو المقاومة بالاعتراف لا بالتناقض أو ادعاء التضاد التام.

من الجهة الأولى، يبدي هذان المقتبسان عدداً من العوامل السردية - البنيوية "Structuralist" التى تحتوى عليها افتراضات هذه الأسئلة الأساسية. فالسؤال عما إذا كان وصف ما أو تعريف ما هو «داخل» أو «خارج» منطق نقده ووصفه هو سؤال يفترض وجود حالات ثابتة فى هذا الوصف وذلك المنطق - أو يدركهما على هذا الأساس - فيمكن وضعهما فى سياق تضادى متقابل من مثل «إما.. أو» لا ثالث لهما. تلك التضادات المتقابلة أو المزدوجة "Binary Oppositions" هى التى وصفها الفصل الأول بأنها أحد أهم أشكال البنية وأكثرها سعياً للاكتمال والشمول والإطلاق. وهى إذ تفعل ذلك - أى هذه الأسئلة - تفعله مدعمة بتشكيل وعيها السردى الذى لا يرى العلاقات بين الأشياء إلا فى صور منسقة متزنة، ضدية أو تتابعية منبثقة إحداها عن الأخرى فى تواصل منطقى مفترض يحو ما قد يكون فى طبائعها من مفارقات اختلافية أو ما يسميه ليوتار "Differend" (١٨) المتخالف المفارقى الذى لا يمكن تعريفه وفق علاقات ضدية أو تتابعية، بل فقط وفق وجوده ذى المقاييس الخاصة به التى ليس من شأنها بالضرورة أن تنسجم أو تتعارض مع مثيلاتها فى غيره أو مع غيرها فى مثيله. ومن ثم تفترض هذه التساؤلات حالات «نقية» فى لحظات تاريخية معينة يمكن وصفها

وتثبيتها - إجرائياً على الأقل - فى الأشياء، متجاهلة بذلك عواقب هذا التثبيت الترسخية والتكريسية، وهو الافتراض الذى يشى بسردية الوعى النابعة منه مثل هذه الأسئلة، ويشير فى نفس الوقت إلى قدرة هذه السردية على التسلل خلف بداهات دعية فيما يمكن أن يظهر لأول وهلة وكأنه صالح للتأمل والافتراض.

أما من الجهة الثانية فيطرح هذان المقتبسان فكرة ما بعد حدثية مبدئية تشير إلى أن فعل تحليل، ومن ثم مقاومة، عواقب حالة فكرية ما (أو وعيية ما فى سياقنا هذا) تبدأ لا من ابتكار بديل لها مضاد على طول الخط؛ ولا من مناهضتها بفكر معاكس لها حرفاً بحرف (أو هكذا يصر مثل هذا الفكر على إيهامنا)، بل بتضمين معطياتها ذاتها والاعتراف العملى بما قد يكون لها من نفع جزئى بشرط أن يتزامن ذلك الاعتراف والتضمين مع إيقاف شبه كامل لادعاءاتها «بالطبيعية» كما أشارت هاتشن، أو بالبداية الأولى كما أشار الفصل السابق: أى بشرط تزامن ذلك مع مسائلة جذرية لأى ادعاء لها «بالحقيقة» أو «بالتببات النوعية» حتى ولو كان جزئياً، أو بالوجود الكلى الشامل حتى ولو كان مستمداً من أحكام النوق. ذلك أن محاولة وضع فكر (مضاد؟) - إن كان بالإمكان وضع مثل هذا الفكر على المستوى النظرى - لمثل هذه الحالة الوعوية أو الفكرية يعنى فى حد ذاته بالضرورة اتباعاً لآليات منطقتها التحتى ومتطلبات سردية وعيها الذى أنتجها، حتى يمكن لهذا الفكر ادعاء التضاد، مرسخاً بذلك ومؤكداً لهذه السردية وآلياتها لا ناقداً أو ناقضاً لها. ومن ثم يصير تناقضه المدعى تناقضه سطحياً بعمق القشرة الفوقية، ويصير هو فى ذاته مجرد تكرار مؤكد - لا مقاوم - لسلطة تلك السردية التى استمدت منها بنياته السردية مشروعيتها وقدرتها على تشكيل الوعى وقولبته ومن ثم فصله عن ذاته وأهدافه وموضوعه.

فالتضاد العملى الذى تشير إليه هذه المقتبسات السابقة، والمقاومة

الوعية الإيجابية لمثل هذا النوع من الوعي السردي لا تكمن أو يكمن في استتساخ تطرفه ذاته في صور مرآة عاكسة له. مثل ذلك الاقتراب من شأنه - في أفضل الظروف - أن يستبدل نوعاً من قصر النظر ولوناً من التطرف بأخرين مثلهما، بل إن المقاومة الفعلية العملية لمثل هذه السردية وسلطتها التشكيلية في الوعي الحضارى المعاصر تكمن في تحليل - وعند الضرورة تفتيت - المناهج التحتية لهذه السردية - لا نفيها كاملة - من داخلها، وبفعل تضمينها وإظهار نفعها الجزئي، على أن يكون ذلك مغلفاً بأسئلة جذرية تبدى ما بها من مناطق تعمية وأفكار أسطورية وآليات تهويمية، وتنقّب تحت ما راكمته فوق ادعاءاتها الكونية من طبقات كثيفة وكثيرة من القيم السلطوية، والمعانى الأسطورية، واللغظ الشعورى الرومانسي، والتأصيل العاداتي، والمشروعية التاريخية التي من شأنها أن تمنع النظر وترهب البحث والتنقيب. ومن ثم تتمثل هذه المقاومة في فعل موضوعة هذه السردية موضعةً تسمح بالتعرف عليها حال فعلها السلبي في الوعي الحضارى وإبان تشكلها فيه؛ في فعل تغيير شكلها الذى ادعته لنفسها وصورتها التى اتخذتها فى الأذهان، أى بإعادة تعريفها بوصفها مناهج وآليات وعيية غير كاملة - كما تدعى - وغير شاملة وغير طبيعية أو بديهية أو كلية أو نهائية وأنها لذلك - وعلى غير ما تدعيه لنفسها - ليست تعبيراً عن «الحقيقة؟»، وليست أكثر حتمية أو ثبوتاً من غيرها الكثير مما لا يدعى لنفسه مثل هذه القيم الأسطورية القديمة، أى باختصار تتمثل مثل هذه المقاومة باختصار فى فعل تضمينها لهذه السردية بطرائقها الفكرية بوصفها موقتية النفع، فى نور سياقى خاص، ليست هى جُلُّ ما يمكن للوعى للعمل به حضارياً أو نفسياً كما تريد إيهاً منا.

إن ما تشير إليه هذه المقتبسات إذاً هى حالة من المقاومة الفلسفية بالاستيعاب لا بالنفى والإنكار، وهى على ذلك حالة لا تقترض للأشياء جواهر ثابتة أو طبائع عليا أو أشكالاً انسجامية تراصية كلية أو حالات

نقية توجد فيها؛ ولا تفترض - في ذات الوقت - ما هو عكس ذلك تماماً، بل تعمل من خلال اعترافها الضمني بهذه الافتراضات على استبدال المنطق البنائي السردى القديم الذى يرى الأشياء من قبيل «إما.. أو» بمنطق جديد يراها فى توجع يقول «نعم.. ولكن» - كما يشير المنظر الألماني هينرخ كلوتز<sup>(١٩)</sup> - وبذلك تناهض أشكالها الكلية وصفاتها الثبوتية، أى تعمل من خلال معرفتها الأساسية بضالة ما فى الواقع من واقع كى تضع تساؤلات جذرية عن كل ما هو جمعى أو جماعى يطمس أو يسفّه من أشكال التخلف والاختلاف المرجعى والفعلى، فى الأداء وفى الفكر والوعى الذى يسبقهما، نون أن تقدم ذلك بوصفها الهدف الكلى، وبنوما أن تقلل بالضرورة من قيمة ما تقاومة معرفياً أو جمالياً، ولكن فقط من قيمة ادعاءاته الكونية، فتقدم محاولاتها المعرفية والتحليلية وطرائقها الشككية أساساً محتملاً قد يشكل بديلاً ما.

القضية إذاً ليست فى خروج الفكر أو الوعى (ثقافياً كان أو حضارياً عاماً) من أى شبهة سردية أو بنائية كما توهمنا هذه التساولات، وكأنه إن ادعى ذلك يدعى لنفسه صفتى (النقاء) و(الاكتمال النوعى) اللتين من شأنهما أن تردانه كاملاً إلى السردية والبنائية التى يحاول الانفلات منها بادعاءه ذلك النقاء وهذا الاكتمال من الأساس، ولكنها تكمن فى قدرته على مساعلة الذات وجنورها المعرفية والإدراكية بشكل مستمر ليس فيه توقف أو تهاون، تكمن فى تعرفه على معالم سرديته ومناطق العمى فيها، وأساليبها فى فعل تلك التعمية؛ تكمن - باختصار - فى محاربته سلطة هذه السردية التى يبديها تشكيلها للوعى الحضارى والثقافى المعاصرين.

ومن ثم يتحدد تعريفنا لآليات تلك السردية بسياق تعريفها - أى هذه السردية - لحالة هذا الوعى التشكيلية أو التكوينية ووجودها مجتمعة كآليات يعتمد منها ذلك الوعى مشروعية فعله الحضارى لا كوجود

متفرد خاص بها كآليات «لغوية» مثلاً أو كصفات فكرية عامة قد تعرف الكثير من التبديات الدلالية التي ربما لا تكون من نوع سردى بالضرورة، وإن كانت، فقد لا تكون - رغم ذلك - معبرة بالضرورة عن تشكل الوعي الحضارى وفق منطقتها السردى.

والفارق بينهما - أى بين آليات تلك السردية فى وجودها العام، وفى وجودها مجتمعة بوصفها السياق التكوينى للوعي الحضارى - هو فارق النهج الإدراكى الذى يتخذه كل منهما؛ فبينما تشكل الأولى جزءاً - سلبياً أو إيجابياً - من نهج إدراكى غير سردى الطبيعة، تشكل الثانية قاعدة النهج الإدراكى السردى ومادته الأولى التى عليها تتشكل قدراته وصفاته ومنها تخرج أفعاله وتستمد مشروعيته فى الوجود وسلطته فى التشريع، ومن ثم يتأتى الفارق بينهما فى الفارق بين نتاجهما الإدراكى، أو بين أنواع المدركات التى يستقبلانها كل وفق نهجه الإدراكى أو وعيه الثقافى؛ أى فيما يتصل بحالة المعرفة Knowledge فى كل منهما مما يمكن تلخيصه فى الاختلاف المفارقى والتشابك الموضوعى بين المعرفة السردية والمعرفة العلمية الذى يتخذه وصفنا القادم لبعض السرود الثقافية الكبرى فى ثقافتنا الحالية أساساً تحليلياً له.

يقول ليوتار:

لا يمكن تقليص المعرفة بشكل عام فى العلم وحده، ولا حتى فى فعل التعلم. فالتعلم يتضمن مجموعة من المقولات التى - بتجنيب غيرها من أنواع المقولات - تخبر بأشياء محددة أو تعينها مما يمكن أن يرى كحقيقة أو كزيف. العلم هو التكوين التحتى للتعلم يتكون مثله من مجموعة مقولات إخبارية، إلا أنه يفرض على قبول هذه المقولات شرطين أساسيين: أولهما هو أنه يجب على الأشياء التى تشير إليها هذه المقولات أن تكون متاحة للنظر بشكل

متكرر، أو - بعبارة أخرى - أن تكون هذه الأشياء متاحة للتأمل وفق آليات الملاحظة العلمية المباشرة وشروطها، وثانيهما أنه يجب أن يكون من المحتمل تقرير ما إذا كانت اللغة المستخدمة في هذه المقولات ذات مغزى متصل بالحقل الذى تنتمى إليه من قبل الخبراء فى ذلك الحقل. ومن ثم يتعدى ما يعنيه مصطلح «المعرفة» مجرد الإشارة إلى مجموعة ما من المقولات الخبرية (العلمية). إذ إنه يحتوى أيضاً على أفكار (المعرفة الحدسية) من مثل «كيف نعيش»، و«كيف نسمع». فالمعرفة إذاً هى قضية الكفاءة التى تتجاوز بساطة تقرير أو تطبيق شروط الحقيقة، لتصل إلى تقرير وتطبيق شروط الكفاءة «التأهلية التقنية»، وشروط السعادة «الحكمة الأخلاقية»، وشروط جمال الصوت أو اللون «الشعورية السمعية والبصرية»... إلخ. فتصير المعرفة - بذلك التعريف - هى ما يجعل الفرد قادراً على تكوين مقولات إخبارية «جيدة» وأيضاً ما يجعله قادراً على إصدار ملفوظات توصيفية «جيدة» تقيمية «جيدة». (الوضع ما بعد الحداثة ص ١٨). التقويس وما بينه من إضافة المؤلف.

ربما يتلخص الفارق بين المعرفة المستمدة من العادات "Customary Knowledge" التى عرفتها هذه الدراسة من مجتمعا بأنها معرفة سردية "Narrative Knowledge" والمعرفة العلمية "Scientific Knowledge" فى علاقة كل منهما بإشكاليات المشروعية "legitimation problematics" وطرائق كل منهما فى البحث عنها. فعلى حين تتضمن المعرفة العلمية خطاباً تكوينياً أساسياً يعنى بقضية مشروعية مقولاتها من جانب منهج التحرى ومنطق الاستنتاج فيقدم - من حيث المبدأ على الأقل - ما يحاول الوفاء بهذه المشروعية وفق تشكل

افتراضاته المبدئية (فى الحداثة Modernism أو فيما بعد الحداثة Post-modernism) الذى يتضمن اتباع شروط خاصة لقبول مقولاته من مثل التجربة، والاستقراء المنطقى، وإتاحة النتائج للاختبار من قبل المجتمع العلمى الذى تنتمى إليه هذه المقولات وغيرها فى حين أن ذلك هو الوضع فى ما يختص بالمعرفة العلمية، تستمد المعرفة السردية مشروعيتها كاملة من فعل وجودها نفسه، أو - بعبارة أكثر مباشرة - تستمدها من «سلطة» هذا الوجود نفسه. تلك السلطة التى يمكن أن نراها منقسمة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية يمثل كل منها حجراً ركناً فيها ودعامة من دعائم سيطرتها على الوعى. أولها هى تاريخيتها "Historicity" أو وجود هذه المعرفة السردية العبر - زمنى فى وعى أجيال كثيرة متعاقبة. وثانيها هى شعبيتها "Popularity" أى شيوعها فى تباديات المجتمع الثقافية والحضارية على تنوعها الشديد واختلافها الكبير، وثالثها هو «بداة منطقها» "Common Sense"؛ أى استعطاقها لمنطق استدلالى بسيط أو سهل الهضم يبدو على السطح متسقاً ومنسجماً مع خصائص التعقل فيخفى ببساطة ما ينطوى تحته من تناقضات إنسانية أو فكرية معقدة.

ثانياً: إن المعرفة العلمية والمعرفة السردية غالباً ما يتواجدان بالإضافة إلى - والتناحر مع - أحدهما الآخر مما لا يقلل بالضرورة من القيمة المعرفية لأى - أو كل - منهما على حد سواء، إلا إذا ساد أحدهما على الآخر سيادة تهدد من وجوده وتغضى عليه كما هو الحال فى مجتمعا المعاصر.

ثالثاً: إن المعرفة العلمية والمعرفة السردية كليهما ليسا أشكالا نقية أو جواهر ثابتة مستقلة كل الاستقلال أحدها عن الآخر فى وجود كهنوتى خالص لا يحتمل الاختلاط أو التقارب أو الامتزاج بل إنهما فى أحيان كثيرة نقتربان وتمتزجان وفق ظروف اجتماعية وسياسية معينة قد تمنح امتزاجهما أبعاداً سلبية أو إيجابية، إلا أن ذلك الاقتراب أو

الامتزاج يشير لوماً إلى أن وجودهما ليس وجوداً نقياً. يقول ليوتار:

ليس عودة السردى فيما هو غير سردي (المعرفة العلمية) مما يدعوا للاستنتاج أن السردى قد تم تجاوزه بلا رجعة. ولنقدم دليلاً نيئاً على ذلك ما يقدمه العلماء عندما يظهرون على شاشات التلفاز أو في الجرائد في مقابلات معهم عقب إعلانهم «اكتشافاً؟»، علمياً ما. فيقصون «ملحمة» معرفية هي في الواقع غير ملحمية البتة، فيلعبون وفق قواعد لعبة السرديات التي نرى من مؤثراتها الكثير ليس فقط عند مستخدمي الأجهزة الإعلامية ولكن أيضاً في مقولات هؤلاء العلماء أنفسهم. (الوضع ما بعد الحداثة ص ٢١ - التقويس ( ) وما بينه من إضافة المؤلف).

رابعاً: إن لغتي المعرفة العلمية والمعرفة السردية هما لغتان مختلفتان بالضرورة، رغم امتزاجهما السلبي أحياناً، واعتمادهما السياسي على أحدهما الآخر؛ ذلك أنهما - أي لغتي المعرفة السردية والعلمية - تتضمنان مفهومين مختلفين تماماً عن المشروعية "Legitimation" ومقتضياتها وأساليب الوفاء بها.

خامساً: إن كلتا المعرفتين لا تستطيعان من حيث المبدأ أن تقيم إحداهما الأخرى لغة، أو أهدافاً، أو منهاجاً، أو كماً لغياب اتفاق المقاييس في كل منهما؛ أي إن منطق الحكم ونوعه وأهدافه في أي منهما يختلف اختلافاً جذرياً لا يمكن تخطيه وفق آليات الرؤية والاستدلال التي تُعرفه في مقابل الآخر بالرغم من ادعاء كل منهما عكس ذلك تماماً.

فالمعرفة العلمية قد تدعى أنها من الممكن على المستوى الإجرائي المجرد أن تتحدث عن المعرفة الحدسية "Intuitive Knowledge" - التي هي إحدى قواعد الوعي السردى في مجتمعنا المعاصر وإحدى صور المعرفة السردية - بوصفها مشاراً إليه "Referent" في مقولة



علمية تحاول تحديد أبعادها ومناهج تفاعلاتها. إلا أنها إن فعلت ذلك - أى المعرفة العلمية - تفعله فى غياب شبه تام لمنطق المعرفة الحدسية ذاته - إن صح هذا التعبير؛ أى تفعله وفق درايتها بعدم إمكان إعادة جدولة مثل ذلك المنطق - إن وجد - وفق آلياتها المعرفية وشروطها الإجرائية فضلاً عن استخدامه ذاته فى مقولاتها الإخبارية أو التوصيفية. بل إن على المعرفة العلمية - كى تكون كذلك - أن تبعد بذاتها قدر المستطاع عن أية شوائب حدسية أو سردية تتناقض مع أو تقوض إجراءاتها المنطقية وأساليب استدلالاتها العقلية. وإذا كان الحدس - كما ندعى - هو أقرب صور المعرفة السردية للمعرفة العلمية، فهو كذلك من قبيل «العنفة» لا من قبيل العلية "Causality" أو الغائية "Teleology": أى إنه ليس فى ذاته إجراءً علمياً سببياً ذا غائية مانحة للمشروعية ومتبعة لشروطها القياسية ومعاييرها المنطقية، بل هو سابق على هذا الإجراء وعلاقته الموضوعية ومختص بالتفاعل النفسى لدى ذات العالم أو الباحث «عن» الفعل العلمى يتأتى له وفق آليات سردية غير موضوعية أو قابلة للتوضع العلمى؛ أى وفق آليات تختلف معطياتها "Givens" كيفاً ونوعاً ومشروعياً عن تلك التى تختص بالمعرفة العلمية ومناهجها المعرفية.

من نفس المنطق قد تدعى المعرفة السردية على المستوى الإجرائى المحض أنها قادرة على الاقتراب من المعرفة العلمية اقتراباً يسمح لها بالوصف أو التقييم؛ إلا أنها - إن فعلت ذلك - تفعله فى غياب شبه تام لمنطق المعرفة العلمية ذاته، ووفق درايتها الضمنية بعدم إمكان آلياتها الداخلية إعادة إنتاج ذلك المنطق فضلاً عن استخدامه فى مقولاتها السردية أو قيمها الحكائية.

سادساً: يشير تعبير «الثقافة» هنا إذاً لا إلى طبقة معرفية أو اجتماعية أو سياسية معينة، بل إلى مجمل عمليات التفاعل المعرفى الخاص بمجتمع ما بكافة طبقاته وأنواع خطاباته بونما أى تفضيل

تقييمى أو تدرج تنوقى.

على هذا الأساس ينبثق وصفنا القادم لثلاثة من السرود الثقافية الكبرى فى مجتمعنا المعاصر. أولهم أسميناه سرد «العبقرية»، وثانيهم سرد «الحكمة» أو موقف البين - بين، وثالثهم سرد «الشكية».

## ٤. سرد العبقرية؛

ربما يمكننا تلخيص هذا السرد فى فكرة رئيسة مؤداها إنه فى حقول المعرفة الإنسانية والتفاعل الإنسانى هناك أشخاص نوى «طبائع» خاصة غير «عادية؟» هى قدرات وطاقات إنسانية فذة «تعلو؟» عن غيرها فى بقية أفراد المجتمع بشكل مدهش، وتنبع من «غرائز؟» عبقرية فيهم - لا من عوامل وظروف اجتماعية واقتصادية وعلمية أو فنية معينة، أو من ميول نفسية مبررة، الشخص العبقرى هو شخص لا يمكن تبرير حدود «عبقريته» وأسبابها التى أدت لها وظروفها الاجتماعية والنفسية التى ساهمت فى إبرازها. والعبقرية هى بدورها بروز عقلى أو فنى أو خبروى ليس له مثيل؛ خروج عن العاديات جميعها فى الفكر والفعل والوجود نفسه؛ هى وجود أسطورى خالص، ذو أبعاد ميتافيزيقية عُلّيا، وكيان هلامى متسام، وخصائص نافذة وخالدة.

ومن ثم، وكما يمكن أن يستنتج القارئ، يفترض هذا السرد الكبير ما هو عكس تلك المبادئ الستة التى ذكرناها عليه والتى من شأنها إن وجدت فى الوعى الثقافى لدينا - أن تزيل أسطورة تلك (العبقرية؟) فتموضعها وفق نسق تكوينها الاجتماعى وظروفها السياسية أو الجمالية وقدّر قيمتها المعرفية أو الفنية. يفترض هذا السرد الكبير أن هناك «طبقية» فى الثقافة والمعرفة؛ أى إن هناك نوعا ما من المعرفة - اكتشاف علمى مثلاً، أو فعل فنى، أو تبد خبروى - له قيمة هى فى «طبيعتها؟» قيمة

أعلى وأكبر من قيمة غيرها من الاكتشافات أو الأفعال الفنية أو التبديات  
الخبروية، وإن هذه القيمة قيمة متصلة بالفرد نفسه لا بسياقها  
الاجتماعى الثقافى ونسقتها الحضارى الذى خرج منه هذا الفرد. وثانيها  
إن هذا الاكتشاف العلمى أو الفعل الفنى أو التبدى الخبروى قادر فى  
«كنهه» على الوصول لأعماق إنسانية أو معرفية هى بالضرورة خاصة به  
وحده، (أو فى حالتنا هذه - خاصة بفعل الأسطورة الذى يمليه هذا السرد  
الكبير على الوعى) لا بفعل تأويلها - الذى تحدده بالضرورة مجموعة  
مسبقة من الظروف الاجتماعية والجمالية أو السياسية - إضافة إلى  
السياق التاريخى لمثل هذا الاكتشاف والفعل الفنى أو التبدى الخبروى  
ومن ثم يصير هذا الاكتشاف أو الفعل الفنى أو التبدى الخبروى،  
«خالصاً» فى خصوصيته، ونقياً فى تفرد لا ينبثق من أو يتأسس على  
ما سبقه من اكتشافات أو أفعال فنية أو تبديات خبروية. وإن كان كذلك،  
فهو كذلك من قبيل الإجراءات الصورية لا من قبيل التأسس أو الإنثاق  
الموضوعى العلمى، ورابعها إن لغة هذا الاكتشاف أو الفعل الفنى أو  
التبدى الخبروى هى «فى ذاتها؟» لغة غير منتهية وغير منتقصة ومن ثم  
فهى شاملة وغير متناقضة أو متناحرة فى نهجها الفكرى والإدراكى وفى  
قيم أهدافها الحضارية مع غيرها فى أنواع المعرفة المختلفة. وأخيراً أن  
لها مشروعية ثابتة ودائمة وغير قابلة للتشكيك أو إعادة التأهيل أو  
التشكيل.

وربما أمكننا اتخاذ أمثلة كثيرة فى ثقافتنا الحالية بلونيتها الرسمى  
والشعبى العام، ويشكلها الأكاديمى والخبروى الحياتى، حتى نرى مدى  
تغلغل هذا السرد الكبير فى وعينا الثقافى المعاصر، ومدى تشكيله لفعل  
هذا الوعى الثقافى، وطرائق إنتاجه المعرفى، واستقباله الإدراكى. ولتتخذ  
مجرد مثال واحد على ذلك، ما أشار إليه أيمن بكر فى كتابه «السرد فى  
مقامات بديع الزمان الهمذانى» (١٩٩٨) فيما يختص بقضية نشأة  
المقامات كنوع أدبى، وقيمة التساؤل عن مبتكره، يقول:

أدى البحث في مصادر الهمذاني إلى توجيه الانتباه نحو شخص آخر بوصفه مبتكر المقامات، مما صنع إشكالية يمكن تلخيصها في السؤال التالي: «هل كان بديع الزمان حقاً هو المبدع لهذا النوع من الأدب الذي يسمى مقامات؟». إن صياغة السؤال بالطريقة السابقة يكشف عن تصور مبدئي يقول بإمكان أن ينشئ - أو يبتكر - فرد، إذا توفرت له العبقرية الكافية، نوعاً أدبياً برمته.. إن التصور السابق - إمكان أن ينشئ فرد نوعاً أدبياً بمفرده - يقود إلى تصور آخر لصيق به هو أن النشأة قد تمت في لحظة تاريخية محددة، يمثل ذلك قول حسن عباس «وأما الذي لا اتفاق عليه فهو زمن تلك النشأة وصاحب الفضل فيها». هذا التصور ذو البعدين الذي يرى أن النشأة - وليس الميلاد أو الظهور - تمت في لحظة زمنية محددة على يد شخص معين هو ما دعا د. زكي مبارك لاتخاذ العنوان التالي لمقاله الذي يكشف فيه النقاب عن صفحة الحصرى، العنوان هو: «إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة المقامات». إن محاولة تتبع نشأة المقامة، يستلزم بحثاً ذا منطلقات مغايرة يؤمن أن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت درجة عبقريته.<sup>(٢٠)</sup>

وكما يشي هذا المقتبس؛ فإن وجود هذا السرد الكبير - سرد العبقرية - وسكنه في قريحة الوعي الحضارى المعاصر، أو الجانب الإدراكي منه (ما أسميناه الوعي الثقافى) من شأنه أن يحول بون وجود مثل ذلك البحث ذى «المنطلقات المغايرة» الذى «يؤمن بأن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت عبقريته»، بل هى - أى هذه الأنواع - مثلها فى ذلك مثل أى من الأفعال الحضارية - وليدة ظروف تاريخية واجتماعية وسياسية جمالية كثيرة ومتعددة المستويات والأعماق هى سياقها

الحضارى الذى امتد بها فأنتجها وفق رؤية قد تكون فى أحد مستوياتها رؤية شخصية أو ذاتية، إلا أنها رغم ذلك بالضرورة ليست فردية المنشأ والمآب أو منفردة النوع انفراداً أسطورياً كاملاً، أو منفصلة عن سياقاتها المختلفة - والمتناقضة أحياناً - خبروية أو تقنية أو حضارية عامة. بل يمكن القول - من حيث المنطلق والمرجع - إن وجود مثل هذا السرد الكبير فى الوعى الثقافى المعاصر هو ما يمنح مثل هذه التعريفات الأسطورية بالعبرية والانفراد مشروعية الوجود أصلاً؛ أى هو ما يوفر لها أرضية القبول بوصفها تكويناً تفسيرياً أو عقلياً أو إدراكياً أو أكاديمياً ممكننا من الأساس، مما يعكس، فى نفس الوقت، القدر الذى تغلغل به هذا السرد الكبير فى كيان الوعى الثقافى المعاصر. ومن ثم يستتبع الافتراض بوجود «النشأة» وجود شخص بعينه مسئول عنها، وزمن محدد أظهرت فيه، وما يتطلبه ذلك نفسه من موضعة هذا الفرد وفق آليات الأسطورة التى يفرضها الوعى الثقافى من خلال هذا السرد بوصفه هو «صاحب الفضل» الأول فى تلك النشأة، ووجهها الأساس الذى لا مناص منه ولا بديل عنه. وهكذا تتبلور عمليات التنسيب أو النسب "Inscription" لهذا السرد، والصراع المعرفى عليه؛ كل يريد إصاق نفسه بهذا السرد وتعريفها به، ولأنه يفترض الفردية المطلقة ويحاول فرضها، كل يحاول أو يريد نفيها عن منافسيه وإبعاد صفاتها عنهم فصار سرد العبرية الكبير فى مجتمعنا وثقافته المعاصرة موجوداً عند الجميع ومرفوضاً من الجميع فى آن واحد؛ موجوداً عندهم من حيث إرادتهم نسب أنفسهم له وتعرفهم عليه فى نماذجهم القديمة والمعاصرة التى يختزلها وعيهم الثقافى وفقاً له، ومرفوضة من قبلهم فى غيرهم من المنافسين وفقاً لأبجديات الواحديّة فى ذلك السرد الكبير نفسه. ومن هذا المنطلق تبدو لنا بعض الصراعات الفكرية (الأيديولوجية) "Ideological" المعاصرة فى مصر بوصفها صراعات وهمية، تعتمد على أفكار سردية أو أسطورية، أحد أسسها هو ذلك السرد الكبير الذى يحاول به الفرد

إثبات الوجود على المستوى الخبروى أو الفنى أو العلمى؛ وكأنه إن لم يتصف بهذه الصفات الأسطورية (التي فى أغلبها تفتقد لأى أساس موضوعى) مما يمليه هذا السرد الكبير على الأذهان، فليس له وجود فعلى، أو يكون لوجوده قيمة «هامشية» غير ذات أثر أو نفع. ومن ثم عليه كى يثبت هذا الوجود أن يثبت صلته بهذا السرد، التى تتطلب منه بدورها نفى صلات الآخرين به (بافتراض احتمال وجودها أصلاً؟). وهكذا تظل مثل هذه الصراعات فى حلقات وهمية وأهمة تأسس لأسطورية عبقرية زائفة يمكن تسميتها تحت أسماء أخرى كثيرة ربما يمكنها أن تزيل ما بها من صفات ميتافيزيقية غير موضوعية كالجهد والاجتهاد، والنشاط العلمى أو الفكرى أو الخبروى، والدقة فى التحليل والتحرى والتقصى والعمق والتمرس على ملاحقة الأسباب والعلل وغيرها.

ولأنه كغيره من السرود الكبرى يتخذ اسماً مفترضاً له كالفردية «التابغة»، أو «الذكاء الفذ» أو «العبقرية» تتجمع به ما اختاره من مبادئ وأليات السردية، وشكلاً درامياً كبيراً هو «صراع المعرفة بالوجود» أو شئ من هذا القبيل، وقضية إنسانية عامة مثل «العلم بالمجهول» أو ما يشابهها، يفترض هذا السرد، ويتوقع، بقدر سلطته فى الوعى الثقافى العام، نوعاً معيناً من التوجه النفسى نحوه، وقدرًا من القيمة تلتصق به، وشكلاً لغوياً مخصوصاً يمكن تلخيصها جميعها تحت اسم «الإجلال للعلماء» أو الاحترام المبالغ فيه للحكمة الكونية التى من المفترض أن تمثلها هذه العبقرية وفق تعريف سردها الكبير ذاك لها فى الوعى الحضارى للمجتمع.

ولنتخذ على ذلك مثالا كان قد ركز عليه الإعلام المصرى مؤخراً، ألا وهو فوز أحد العلماء الأمريكين (المصرى النشأة والأصل) بجائزة نوبل فى الفيزياء الكيميائية.

لم يكن التركيز الإعلامي في معظمه على الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتقنية والثقافية أو على السياق الأكاديمي والفكري الذي وفر مناخ التجريب العلمي التقني والحرية الفكرية اللازمين لدفع هذا العالم وفريقه البحثي نحو اكتشافهم العلمي وما لذلك من تأثير علمي وفكري عام، بل كان مركزاً بشكل شبه كامل على «فردية» هذا العالم وخصوصية شخصيته، أو على «ملحمية» أو «دراما» الاكتشاف العلمي بوصفها ملحمة «العبقرية الشخصية» الخاصة بفردية هذا العالم وحده لا على أدوات الاكتشاف المادية ومناهجه الموضوعية وظروفه القياسية. ومن ثم تحول بذلك هذا الاكتشاف إلى صفة «غريزية» للعالم نفسه؛ هي جزء لا يتجزأ منه شخصياً وفردياً ونوعياً. وهو إذ يفعل ذلك - أى الإعلام - يفعله معتمداً على وجود سرد العبقرية في مخيلة العامة وتملكه للوعى الثقافى للمجتمع، أى معتمداً على، ومتوقفاً لـ، مشروعية هذا التركيز الذى يمنحها له وجود هذا السرد عند الجماعة: أى على سلطة ذلك السرد فى وعى الجماعة، على وجوده كحالة وعيية كافية لتبرير الفعل الحضارى وحدها: الفعل هو الاكتشاف، والسبب هو العبقرية، أو الفردية المطلقة، ومن ثم يكون التركيز على هذه العبقرية أو الفردية بوصفها ملحمة الفرد الفذ تركيزاً مبرراً من الوعى الثقافى، بل وضرورياً تفرضه القرينة العامة كمثال أو نموذج يتبع.

وهكذا ينفصل الفعل الحضارى عن موضوعه الذى وجد لإرضائه وأهدافه التى أنشأ من أجلها. فلو تخيلنا - على سبيل الجدل المحض - عبر مجموعة من الشواهد التى ظهرت إبان مقابلة هذا العالم فى التلفاز المصرى من مثل تخلل هذه المقابلة للكثير من الأغاني الوطنية؛ التى تمجد من عظمة بلدنا، أن منطق الإعلام فى تركيزه ذلك على فردية هذا العالم هو شئ مما يماثل العبارات القادمة، لربما أمكننا حينها أن نرصد مدى سلبية هذا الفعل فى فصله للوعى عن ذاته وترسيخ ما به من مبادئ سردية ثبوتية أسطورية: «نحن نريد أن نبرهن على أننا لسنا أقل



فى تكويننا من أى دولة غربية متقدمة، وأن فى (طبائنا؟) قدرات كبيرة يمكن اكتشافها وإظهارها، وأننا قادرون على الفعل العلمى، وأن لنا عبقرية يعترف بها العالم كله». فمثل هذا الجدل أو غيره مما يشابهه لا يبحث عن أسباب موضوعية وظروف مادية عينية وأحوال ثقافية وعية محددة تمنع منهج البحث والتقصى جرية الفعل وطاقة الاستنتاج ودافعية الكسب العلمى الوجودى، بل يستعطف تبريراً ترسيخياً لما نحن فيه من ضالة علمية وفكرية واقتصادية ومعرفية عامة بإثبات أننا - بما نحن فيه «نوى طبائع نادرة؟» أو عبقرية دليلها هو وجود مثل ذلك العالم وامتناله - وفق ما يطرحه الإعلام - لسرد العبقرية الذى يسكن الأذهان. فلقد كان التساؤل دائماً عما يحبه ذلك العالم من «أغان؟»، وما يفضله من أماكن ومواقع طبوغرافية فى القاهرة ككوبرى قصر النيل مثلاً، وما كان يمثل له أبواه، وأسرتة، وغيرها من المعالم التى تشى بالتركيز على «فردية» هذا العالم المطلقة، لا على الظروف الموضوعية التى سمحت له ولفريقه البحثى بإنجاز ما توصلوا إليه علمياً وتقنياً. ولست أذكر سؤال هذا العالم عن الأسباب التى دعت اكتشافه العلمى للظهور فى الولايات المتحدة لا فى مصر، إلا مرة واحدة، أجاب فيها ببساطة ودعة شيقين بما يعنى أنه لا يوجد فى مصر القاعدة العلمية اللازمة لتوفير الظروف الملائمة لإنتاج مثل هذا الاكتشاف، وهو الأمر الذى لا يبدو قابلاً لجدل كثير، إذ إن وجود مثل تلك السرديات الكبرى فى الوعى الثقافى، وتشكل الوعى الحضارى عامة عندنا وفق مبادئ سردية من شأنه أن يحول نون وجود أية حرية ذات مغزى للاكتشاف العلمى والتحرى الفكرى؛ ذلك أن مثل هذه الحرية من شأنها أن تهدد ثبات مبادئه التشكيلية وأن تقوض من سلطته التى ارتاح لها وعية الثقافى والحضارى العام، إذ بها وحدها يمكن للوعى التساؤل والتشكيك، يمكن له الخروج من حلقة الانفصال المفرغة التى لا يزال يدور فيها فيرتد على نفسه تشريحاً وتحليلاً وانتقاء ليقوض من جمودها وتراكميتها ورسوخها على آليات وقيم أسطورية

مأسطرة ومبادئ سلطوية كابتة ومكبلة.

والنتاج هو فى الغالب عكس ما يهدف إليه مثل ذلك الجدل الإعلامى، إذ بموضعة ذلك العالم وفق سرد العبقرية الكبير فى وعى المجتمع الثقافى بوصفه مثاله الذى يقتضى بدوره وضعه فى حالة فردية ميتافيزيقية عليا، ينتفى الهدف الحضارى عن الفعل المنوط به، ذلك أن مثل هذا المثال يصير إذن مثالاً لا يمكن اتباعه - من حيث المبدأ على الأقل - هو مثال أسطورى فى تفرده، يربو على العاديات جميعها، وتعلو قدراته على كل ما هو سببى مادى مبرر، على كل علة موضوعية وتراتب منطقي، هو عبقرية...؟ نو صفات خالصة فى خصوصيتها ونقية فى علوها وتساميتها؛ أنا للفرد إذن (الشاب الباحث الذى يسعى للاجتهد العلمى أو الفكرى فى إحدى الجامعات المصرية مثلاً) أن يتبعها، أو يفكر فى أن بإمكانه الوصول إليها، ومن ثم ينفصل أيضاً الفعل الحضارى عن موضوعه (ظروف وجود وإثراء البحث العلمى الموضوعية فى هذه الحالة)، الفعل هو مقابلة هذا العالم، والموضوع - طبقاً للجدل الإعلامى السابق أو ما يشابهه - هو محاولة استثارة الشباب لاحتزاء هذا المثال، ويقدم ذلك الفعل أيضاً ما بداخل موضوعه من فعل حضارى وموضوع وعى (الفعل هو الاكتشاف العلمى لهذا العالم وفريقه البحثى، والموضوع هو السياق الحضارى الذى يشكل قاعدة هذا الاكتشاف ومحل أهميته الحضارية والعلمية - فى هذه الحالة) يقدمهما بوصفهما منفصلين تماماً، وكان هذا الاكتشاف موجود فى منطقة مجردة بشكل كامل: منعزل عن أى سياق عملى أو خبروى أو تقنى يمكن أن يكون سبباً فيه وقاعدة له ومكاناً لأهميته التكنولوجية والمرجعية المجردة كليهما ومما يشى بذلك بصورة تبو واضحة للعيان هو أن من أجرى تلك المقابلة التليفزيونية مع ذلك العالم، لم يكن ذاته باحثاً أو عالماً مثله، بل كان رجل إعلام؟ ذلك أن التركيز الإعلامى - الذى يعمل وفق أبجديات شيوع هذا السرد الكبير فى وعى المجتمع ربما بشكل غير واع - لم يكن على الاكتشاف العلمى

بوصفه سياقاً موضوعياً أو منهاجاً تقنياً أو ظروفاً مادية عملية أو أنوات بحثية موضوعية أو غير ذلك مما يعمل على مقاومة عمليات الأسطرة التي تتخذها آليات السردية في وعينا الحضارى بوصفها فعلاً تعريفياً مشروعاً، بل كان بشكل شبه كامل على الاكتشاف بوصفه ملحمة العبقرية الشخصية لذات هذا العالم وحده.

والقصة - على ذلك - لم تنته بعد؛ «فالجلالة» أو الاحترام المبالغ فيه، أو الطبقيّة الثقافية، أو المكانة العليا التي تفرضها سلطة آليات هذا السرد الكبير في الوعي الثقافى عند الجماعة مما يظهر في التركيز الإعلامى المهيب لشخصية هذا العالم الفردية، وتجاهله موضوع إنجازه العلمى وظروف هذا الإنجاز الموضوعية وشبهه إفادته العملية فى الواقع المصرى، هى موضوع صراع تعريفى تتخذه الثقافة المعاصرة شكلاً لها فى تحديد عناصر هذا السرد الدرامية. ويظهر ذلك فى ربود أفعال زملاء هذا العالم المصريين فى جامعته المصرية قبيل خروجه من مصر عند مقابلتهم التلفزيونية التالية والتي هى ذاتها تعد جزءاً من هالة العبقرية التى ركز على واحديتها وفرديتها هذا الإعلام، والتي وشت فى نفس الوقت برغبة بعض هؤلاء الزملاء فى نفي تلك الصفة (العبقرية) عن هذا العالم، فى صراعهم لإثباتها لأنفسهم، متبعين بذلك آليات هذا السرد الكبير وما يمليه من صفات واحدية وانفرادية مطلقة، فقالوا ما يشابه أنه لو تتأتى لأى أحد منهم نفس الظروف (أى الذهاب للولايات المتحدة) لكان ذلك الإنجاز إنجازهم العلمى وليس ذلك العالم، مرسخين بذلك لآليات هذا السرد الكبير ومنطقه وسلطته فى الوعي الثقافى ومثبتين لوجوده عندهم بنفس القدر الذى يثبتون به القيمة الإعلامية (أو فى هذه الحالة القيمة السردية) لأفعالهم العلمية أو الحضارية. إذ بموضعة الإعلام هذا العالم بوصفه مثال تلك العبقرية، يستمد ذلك الإعلام مشروعيته فى ذلك الفعل من وجود سرد العبقرية فى وعيهم - كما ذكرنا آنفاً - أى من وجود صفات الفردية المطلقة والإنفراد الإنساني

الميتافيزيقى والنبوغ الفذ، وغيره، مما يرغب هؤلاء الزملاء وفق منطق هذا السرد نفسه في إثباته لأنفسهم - الذى يعنى وفق آليات ذلك المنطق - إثباته لأنفسهم بون غيرهم؛ أى إن فعل الإثبات نفسه يعنى الواحدية، يعنى نفيه نفيًا تاماً عن الغير كما تملئ آليات ذلك السرد. ويمكن للقارئ أن يستخلص - وفق ما قدمناه - عدداً غير قليل من تبدييات هذا السرد الكبير، وأن يلحظ المكانة الطبقيّة التي يفترضها، والصراع الوهمى الواهم الذى يمليه<sup>(٢١)</sup> فى محيطه الاجتماعى، علميا كان أو فنياً، أكاديميا كان أو خبروياً عاماً.

## ٥. سرد «الحكمة» أو موقف «البن، بين»:

ربما يمكننا تلخيص هذا السرد الكبير بأنه موقف فكرى يسكن  
الوعى الثقافى المعاصر بين أطراف يراها هذا الوعى وفقاً لهذا السرد  
متطرفة على المستوى الفكرى أو الفنى أو الأخلاقى أو الخبروى العام،  
فيموضع نفسه بينها فى تسوية يحاول بها موازنة توجهاتها وأهدافها  
وتكويناتها المفترضة المختلفة، رغبة منه فى الوفاء بمفهوم سردي غير  
جدلى عن «الحكمة» تُعرّفه مجموعة من الميول والتصورات النفسية  
المجازية العامة «كالاتزان» و«النضوج» و«الرصانة» التى تتبع بشكل شبه  
كامل من أليات سردية وعيه المأسطرة لا من موضوعية عملية محددة  
خاصة بواقع مَادى معين، ووفق الفوارق التى ذكرناها آنفاً بين المعرفة  
العلمية والمعرفة السردية التى ينبثق منها، فيضيف بذلك إلى التطرف  
الذى يفترضه ويفترض مقاومته له تطرفاً آخر (ربما كان أسوأ عقباً)  
يصر على تجاهل الأعماق الموضوعية والعملية للأطراف الفكرية التى  
يحاول توسطها والوقوف الإجرائى بينها. ذلك أن مثل هذا الموقف  
الفكرى مهموم أولاً وأخيراً بقدر قربه أو بعده من ذلك التصور  
المتافيزيقى عن «الحكمة» "Wisdom" الذى هو أحد أسس سرده  
الكبير، لا بقدر تحليله العلمى أو مقاومته الفعلية لما يراه متطرفاً فكرياً أو  
أخلاقياً أو جمالياً. ويببو السبب الرئيس فى ذلك هو أن التطرف كفكرة

مجردة، وكوصف حضارى وفعل اجتماعى، قابل للتأويل المرجعى والدلالى، وهو على ذلك - أى التطرف - من أصعب الأفكار التى يمكن تحديدها بون الانزلاق الكامل فيها والوجود التام وفقها، ومن أشدها تردداً بين الفعل وغيره مما يقاومه وبين التيار الفكرى وغيره مما يحاول نقده أو نقضه حتى وإن كان ذلك من قبيل الوساطة أو موقف البين - بين، على سبيل المثال هل يبدو حلمى سالم ورفعت سلام وغيرهم من الشعراء المحدثين فيما يعرف بمدرسة شعر النثر العربية، متطرفين فى رفضهم الكثير من تقاليد الكتابة الشعرية كالعروض، والعمودية، والتصويرية "Imagism" ومنطق الكتابة الشفاهية "Speech-based poetics" والشفافية المرجعية فى اللغة "Referentiality" أو "transparency of language" وغيرها؟ هل كان صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وفدوى طوقان وعفيفى مطر (فى الخمسينيات) وغيرهم مما يعرف بمدرسة الشعر الحديث العربية متطرفين فى رفضهم عمود الشعر العربى وآلياته الجمالية؟ هل كان ناجى وجبران وغيرهم من شعراء المهجر متطرفين فى رفضهم الثبوت على بحر عروضى معين أو شكل عمودى محدد فى قصائدهم وفى رفضهم صور الشعر الموروثية؟ بل - وقبل هؤلاء الشعراء جميعاً - هل كانت مدرسة «الهدلين»<sup>(٢٢)</sup> والشعواء الصوفيين<sup>(٢٣)</sup> - على سبيل المثال لا الحصر - ممن اتبعوا موسيقى الشعر التقليدية، متطرفين فى رفضهم شبه التام لاتباع الموضوعات الشعرية التقليدية كالمدح والرثاء أو طرائق تبديها فى النصوص الشعرية التى كانت سائدة فى مجتمعاتهم وفى خروجهم التالى عن آليات التعبير الشعرية المرتبطة بهذه المواضيع خروجاً كبيراً؟ هناك دائماً من قد يجيب على مثل هذه الأسئلة بالإيجاب، وهناك من قد يجيب بالرفض، والتاريخ - ليس فى الشعر وحده، بل فى معظم مجالاته وموضوعاته - يطالعنا بمثل هذه الأسئلة التى كانت - ولا تزال فى بعض الأحيان - محللاً للجدل، فى عصرها وعند ظهورها، وفيما يتلوه من العصور تبعاً للقضية المثارة،

وللتيار الفنى أو الفكرى أو الأخلاقى أو السياسى الجمالى الذى يثيرها، بين هؤلاء الذين يرونها تطرفاً ينبغى أن يقاوم، ويفضلون الوضع كما هو عليه "Status Quo" - أيما كان معنى ذلك - وهؤلاء الذين يرون لها قيمة تقدمية "progressive" أو تغييرية أو سياسية إيجابية، ويرفضون استمرار الوضع كما هو عليه باعتبار أن القضية لم تكن أبداً «هل فى الإمكان أبداع مما كان؟» بل إنها كانت يوماً «ماذا تعنى لفظة أبداع؟» وفى الحالتين كلتيهما، تبدو تلك الفكرة - فكرة التطرف - بشكل واضح محددة بمجموعة القيم السائدة فى مجتمع ما وفى لحظة تاريخية ما لا بصفات (جوهرية؟) معينة فى الشئ أو التيار الفكرى الموصوف بها - أو بعبارة أخرى يتعرف تطرف توجه فكرى أو فنى أو سياسى ما بشكل شبه كامل من قبل مجموعة الظروف السياسية والتوجهات الحضارية وما ينجم عنها من قيم اجتماعية وأخلاقية وجمالية فى مجتمع معين فى وقت معين. ومن ثم، لا يمكن لأى من أنواع الوعي أن يعرفه - أى هذا التطرف - تعريفاً يتسم بأى من درجات الدقة العلمية بونما توريث مؤقتة ذلك التعريف فيه ذاته، وبونما وضع شرطية وجوده داخل أطر هذه الظروف والقيم السائدة الزمنية والجدلية فى لب إبداعات هذا التعريف، لا باعتبارها - أى فكرة التطرف تلك - ثابتةً ثبوتاً نوعياً وفق سرد يفترض ذلك بمحاولته التوسط أو التواسط بين أقطابها المفترضة المختلفة.

والقضية بهذا التعريف تبدو ثنائية البعد؛ البعد الأول يختص بأليات هذا السرد فى موضعيته تعريفاً لهذه الأقطاب الفكرية المتناحرة (جداً) يعتمد على أفكار الثبوت النوعى، والبعد الثانى هو إعتماده على انطباع أساسى يحاول هذا السرد منحه بموضعة نفسه بين هذه التيارات التى افترض فيها هذا التضاد البرئ.

لأنه سردى؛ أى يعمل وفق آليات الاستمرارية والتسلسل والاتساق

الوجودى والنوعى، والثبات العملى، والإتصال الحتمى وغيرها من آليات السردية التى يتخذها بوصفها معطيات بديهية أولى "apriori" هى من طبائع الأشياء لا يمكن لها الوجود دونها، لأنه كذلك لا يستطيع هذا السرد - بمنطقه ذلك - إلا أن يرى كل ما هو ثابت ومتصل ومتسق ومستمر، وأن يعمى بشكل شبه تام عن كل ما قد لا يتصف بهذه الصفات؛ كل ما لا يمكن جدولته أو موضعيته أو تركيبه أو حشره داخل أطر هذه التصورات المنطقية، بوصفه مضادا للمنطق ذاته وغير قابل للمعرفة العقلية عامة، وليس من شأنه فى ذاته أن يدرك. ومن ثم يتخذ هذا السرد وفق هذه الآليات المبدئية موقفاً فكرياً يحاول فيه إثبات الموجودات بإثبات توافقها مع هذه الصفات وترتيبها وفق هذه الآليات بون غيرها فيعمل من خلال ذلك ويضرورة التابع الجدلى البيئى لهذه الآليات على تثبيت مدركاته - أيما كانت درجة الشكبة الإنطباعية الأولى التى قد يحاول منحها - وإن كان ذلك التثبيت على المستوى الإجرائى المجرى - حتى يستطيع التعامل معها؛ حتى يمكنه أى نوع من الفعل تجاهها - حُكمى "Judgemental" أو تقييىمى "Evaluative" أو تعريفى "De-fining" أى حتى يمكن لهذه المدركات أن تتواجد من الأصل بوصفها كذلك.

ومن هذا المنطلق يتحتم على هذا السرد الكبير - كغيره من السرد الكبرى - وفق منطق السردى الذى يشكل طبيعة وجوده فى الوعى الثقافى، أن يثبت تعريفاً محدداً لأشكال مدركاته وكنهها ولو كان ذلك تثبيتاً لحظياً يعتمد على التغيير التابع، ذلك أن الثبوت حينئذ يصير هو أصل الأشياء، والتغير هو - وفق ذلك المنطق - عرضها العابر، أى يصير التغيير هو أحد أعراض «الثبوت» النوعى؛ لا العكس، ومن ثم عندما يُعرَّف هذا السرد الكبير ووعيه الذى يسكنه، فكرياً ما أو توجهها عقلياً، بأنه متطرف هو يعرفه بذلك الوصف على أساس تثبتيته ذى أعراض تغييرية فى أفضل الأحوال، أو على أساس تثبتيته فقط فى أسوأها.



ولأن هذا السرد الكبير يعتمد تصوراً ميتافيزيقياً عن «الحكمة» كدافعه الأساسى واسمه الذى يتضمن ما جمعه من أليات السردية، متخذاً له بطلاً صورياً هو الشخص «الحكيم» المتزن الرصين أو ما يشابه ذلك، وصراعاً بطولياً درامياً كبيراً من مثل «الكفاح ضد التطرف» أو «النضال ضد التمادى» أو «الصراع للعقلانية» أو شئ من هذا القبيل، وهدفاً إنسانياً كبيراً «كالتوفيق الإنسانى» أو «الاتساق والانسجام الاجتماعى» أو ما يشابه ذلك، لأنه هكذا، فهو يسعى بدفع هذا التشكل السردى نفسه أن يوجد ثم يُعرفُ ثبوتاً تطرفياً ما يتخذه أقطاباً يتموضع بينها فيؤكد قربه لـ أو تماهيه مع فكرة الحكمة تلك فى أسطوريته التى يعتمدها بوصفها مقياساً لمدرجاته التالية وأحكامه السردية، جمالية كانت أو معرفية، من خلال التعريف ومن خلال ما يتلو هذا التعريف من موضوعة بين - بينية كليهما فى ذات الوقت.

أما من الجانب الثانى، فإن الانطباع الذى من شأن هذا السرد، والوعى الثقافى الذى يسكنه، إلقاء فى الروع هو أن محاولاته للتعرف وفق مفهوم الحكمة الميتافيزيقى ذاك - ومن ثم التمتع التالى بما لهذا المفهوم فى الوعى الحضارى العام ووفق درجة أسطوريته التى يملئها سرده الكبير من قيم تقيمه أو إعلائية - ليست إلا محاولات فعلية لحل إشكاليات تيارات فكرية أو فنية أو تقييمية هى فى طبيعتها تيارات متطرفة. ولو افترضنا - على سبيل الجدل المحض - وجود مثل هذه التيارات الفكرية أو العقائدية أو الفنية أو السياسية على مثل هذا النحو المدعى من البراءة التضادية التكوينية والبساطة التعارضية البنائية، فإن فعل مقاومتها وفتح الباب أما التخلص منها لن يتأتى بالتوسط الإجرائى أو التواسط الشكلى أو التسوية التوازنية بينها، أو بمحاولة موضعيتها فى معادلات بنائية سردية وترجمة حرفية لموضع البين - بين فى ثقل مفرداتها المختلفة وتقديمها فى أنساق جمالية أو سياسية تعرفها تعريفاً قاطعاً يَبْسُطُ ويتجاهل اشتباكاتهما وأعماقها ذات المستويات الكثيرة

اجتماعية وسياسية وفلسفية، ذلك أن معكوس التطرف - وفق افتراض ثبوته على هذا النحو المُبَسَّط - هو العمق لا الوسطية. وإذا كان التعمق والتساؤل وما يستلزمانه من انعكاس مبدئي على الذات، هو الحل المقترح لمثل هذه الأنواع من التطرف - إن وجدت - فهو أيضاً ما يمكنه فتح الباب أمام مقاومة التشكلات السردية الميتافيزيقية في الوعي الثقافي المعاصر التي يقول هذا البحث بأنها سبب انفصال ذلك الوعي عن ذاته وعن أهدافه وموضوعاته التي هي مسئولياته في الواقع الغائى المعيش. ذلك أن من شأن مثل هذا التعمق والتساؤل أو الانعكاس على الذات تحليل مثل تلك التيارات الفكرية أو السياسية أو الأخلاقية من قبيل التعرف على أسباب وجودها الموضوعية في الوعي وأساليبها المنهاجية في الإدراك أو الاستقبال الحضارى وقيمتها الحكمية؛ النوقية منها والأخلاقية، حال فعلها وتبديدها الحضارى العام والثقافى الخاص - أيما كانت درجة تطرفها أو جذريتها أو اتزانها المدعى أو دقتها أو حتى موضوعيتها وعلميتها - رغبةً في معرفة آثارها الوعوية والفكرية في الفعل الحضارى العام سلباً أو إيجاباً وحتى يظل هذا التعمق على مقربة من تشكلات هذه الآثار فيمكنه يوماً تحليل وتعديل ونقد أو إعادة موضوعة أو رفض أصولها الفكرية والجمالية والاجتماعية المختلفة.

ولنا أن نمثل على وجود هذا السرد الكبير كأحد أهم الأجهزة الإدراكية التي تعمل في وعينا الثقافي المعاصر، وأن نشير بذلك إلى قدر انسرابه وآلياته في فعل هذا الوعي العام من خلال تحليل أحد أهم تبادياته في واقعنا الحضارى الحالى وهو قضية كان قد أثارها ذلك الوعي منذ زمن بعيد كرد فعل فكرى على منتجات الحداثة "Modernism" الغربية، العلمية والفلسفية، خاصة ما يتعلق منها بالجانب التقنى أو التكنولوجى، في محاولة منها (مفترضة) لتحفيز الوعي العام على التمثل بمثل هذا التقدم التكنولوجى بونما التخلّى عما يراه ذلك الوعي بوصفه هويته «التقليدية» المورثة؛ ألا وهي قضية الصراع بين

ما أسماه ذلك الوعى «الأصالة» و«المعاصرة».

والجدل الذى يتخذه هذا الوعى فى تعريفه لتلك القضية يبدو منبثقاً من سؤال ضمنى يقطن فى القريحة الفكرية العامة منذ أن وعت تلك القريحة على المكانة العلمية والفلسفية المتأخرة التى يعانى منها وضعنا العالمى وعلى الضحالة السياسية والاقتصادية التى تضعنا فى مصاف أمم العالم الثالث وهو سؤال يتموضع فى تشكيلات لغوية تعكس سرديّة الوعى الذى أنشأها من حيث تعاملها الأسطورى مع المنتجات الحضارية الغربية خاصة التكنولوجى منها الذى يفصل المنتج الحضارى الغربى عن أسسه الفلسفية والمنهجية وظروفه السياسية/ الجمالية، وأغلفته الاجتماعية وقيمه الأخلاقية والنوقية ومنطقه العقلى العام، فيعامله بوصفه فعلاً حضارياً بريئاً كل البراءة من قيم المجتمع الغربى وجنورها فى تاريخه. ومن ثم يظهر لنا مثل هذا السؤال فى تشكيلات من مثل: لماذا تخلف ركب حضارتنا عن غيرها من الحضارات؟ لماذا لم نتقدم تكنولوجياً مثلهم؟ إن لنا «عبقرية» كعبقريتهم وليس ينقصنا (فى تكويننا؟) أى شىء؟.

ولنتخذ على هذا السؤال نفسه مثلاً قد يوضح لنا ما نعنيه بالتعامل الأسطورى مع المنتج الحضارى الغربى هو دخول الكمبيوتر، أو ما يسمى بالحاسب الآلى أو الحاسوب، مؤخراً فى المصالح الحكومية وبوائرها عندنا. ربما قد لاحظ القارئ أن وجود الكمبيوتر فى تلك المؤسسات الحكومية لم يخفف بأى درجة ظاهرة من وطأة الروتين الحكومى وصلوتها على المواطن؛ بل صار هو نفسه مجرد إجراء آخر، وخطوة أخرى، وروتين آخر، يزيد - لا يقلل - من كم الخطوات الروتينية التى غالباً ما يلقي عبئها كاملاً على كتفى المواطن لا على الموظف أو على المصلحة الحكومية أو المؤسسة التى يعمل بها هذا الموظف. والمفارقة المبدئية هنا، وما يدعوا للاندهاش حقاً، هو أن ابتكار هذا الجهاز ونشأته

وهدفه الحضارى الأساسى هو فى تخزين المعلومات وتنظيمها وتسهيل استرجاعها ومراجعتها؛ أى هو بالضبط فى ابتلاع كل تلك الإجراءات والأوراق والخطوات والروتينيات ورغبة فى الوصول إلى درجة أعلى من الكفاءة فى التعامل المعلوماتى التوثيقى اليومى لتسهيل وتدقيق التعامل الإجرائى بين المواطن والمؤسسة. وليس علينا كى نرى ذلك إلا أن ندخل أى مؤسسة (حكومية أو خاصة) غربية فنلاحظ مدى تغطية هذا الجهاز لمعظم - إن لم يكن كل - الإجراءات المطلوبة لإنجاز وثيقة ما أو توثيق وضع اجتماعى ما - أياً كانت درجة تعقده وتشابك مفرداته؛ إذ إن ذلك ببساطة هو الهدف الذى من أجله ابتكر هذا الجهاز وتطور وانتشر. وهو على ذلك أيضاً - أى هذا الجهاز - بقدراته التنظيمية الضخمة وسعته المخزونية المتصاعدة وبطرائقه المنطقية الدقيقة، وجماليات أداؤه العملية فى أى من مجالات الفعل الحضارى العملى (العمارة والتصميم، الكتابة، المحاسبة والبنوك، التنظيم الإدارى، إصدار الهويات والرخص والتوثيقات.. إلخ) يعكس آليات الوعى الحضارى الغربى الذى أنشأه وآليات إنتاجه الحضارى فضلاً عن قيمة العلمية والأخلاقية والجمالية/ السياسية ونوقه ومبادئه الإنسانية العامة. مما يضرب بجذوره فى تاريخ هذا الوعى منذ عصر النهضة والثورة الصناعية الأوروبية. وما يهمنى فى ذلك هو قدر فصل وعينا الحضارى والثقافى هذا المنتج عن سياقه التاريخى وهدفه الذى أنشأ من أجله، وموضع وجوده وقاعدة فعله الأساسى، وتحويله إلى مجرد ورقة أخرى وختم آخر فى سلسلة الأوراق والأختام المطلوبة. ويمكننا أن نتصور ذلك من خلال قياس مجازى يرى دخول هذا الجهاز المؤخر والمتأخر فى نواترنا الحكومية الروتينية وكأنه دخول فى ماكينة السردية الأسطورية الكبيرة التى تعرف وعينا الثقافى والحضارى المعاصر فتعمل على صبه وفق منطقها الرومانسى الأسطورى فى قوالب أهدافها الميتافيزيقية المتسامية وتعريفاتها ثنائية

الأبعاد فيخرج منها عارياً بشكل شبه تام من سياقه الأصلي وأهدافه العملية التي ابتكر من أجلها وموضوعه الذي تواجد للوفاء به وإرضائه؛ بل يخرج منسجلاً عن قدراته وخواصه التخزينية والتنظيمية التي هي سبب وجوده كمنتج حضارى، فيصير بذلك تعبيراً مباشراً عن تلك السردية والوعى الذي تسكنه - لا عن العلمية والموضوعية التي أنشأته - وتوابع وجودها وتأثيراتها الانفصالية وقدراتها على عزل الوعى ويأورته وإغلاقه فى ذاته وعنهما.

وعلى هذا الأساس يطرح هذا السرد جدلاً مبدئياً ربما أمكننا تلخيصه فى العبارات التالية: "إننا نستطيع من حيث المبدأ أن نجتمع بين «الأصالة» و«المعاصرة»: أن نقدم هويتنا الخاصة بنا دونما أن يقلل ذلك من قدر إبداعنا العلمى والتقنى والتكنولوجى العام؛ أن «نمسك العصاة من النصف» فلا يقلل فعلنا العلمى من قيمة تقاليدنا المورثة، أو تقلل هذه التقاليد من قيمة دقة الفحص العلمى الموضوعى، ودافعية «التقدم التكنولوجى»، أو ما يماثل ذلك من عبارات.

وبالرغم مما يوحى به هذا الجدل من بداهة منطقية أولى أو «طبيعية» كما أشارت هاتشن سابقاً، خاصة فيما يتعلق بمحاولته الجمع بين الهوية الحضارية والتقدم التقنى، تحتوى أطروحاته المبدئية على عدد غير قليل من الافتراضات التي تبدو خالية من المشروعية العلمية المنوطة بالجدل الموضوعى والفلسفى، بل تظهر محتوية على عدد غير قليل من التناقضات المبدئية التي من شأنها تقويض أسسها المنطقية من الأصل. على سبيل المثال، لو افترضنا أن أى فعل حضارى - أى فعل، قصيدة، سيارة، منزل أو مبنى، بناء شارع ووضع علامات مرور، قول موظف فى بنك أو مصلحة حكومية لمواطن ما، تعامل البائع فى حوانيت البقالة، طريقة السير فى الشوارع المصرية، أو غيره - هو فعل يحتوى بالضرورة على هوية الفاعل الحضارية والثقافية، فضلاً عن هويته الإنسانية العامة

والنفسية الخاصة، فماذا يعنى إذا التركيز على الجمع بين الهوية الحضارية والتقدم التقنى المعاصر؟ إذ بذلك الافتراض يصير كل فعل حضارى معاصر هو بالضرورة حامل لهوية فاعلة، أى محتو على طرائقه التؤيلية للقوانين التحتية التى تسمح بالفعل فى المجتمع، وعلى قدراته الإنتاجية لهذا الفعل وأساليب استدلاله واستنتاجه المعرفى وفقاً لهذه القوانين، ومناهج استقباله وإدراكه التى سمحت لهذه القوانين بالوجود ومنحتها المشروعية اللازمة، والتى تشكل فى نفس الوقت - مع غيرها من العوامل النفسية والظروف الاجتماعية والاقتصادية الخاصة - هوية ذلك الفاعل الخاصة به، واشترائه المفايقى فى هوية مجتمعه الحضارية العامة معاً، حتى وإن لم يرد هذا الفاعل طرح هذه الهوية فى فعله.

إن ما يشى به هذا التركيز (على الهوية فى مقابل الفعل الحضارى التكنولوجى المعاصر) هو فهم أسطورى لأبعاد الفعل الحضارى واشتباكاتة الفلسفية يشير بدوره إلى مناهج تدال سردية - غير علمية أو جدلية - فى تعريفه ذلك الفعل وفى تعامله معه لا من جهة واحدة بل من جهتين اثنتين، أولاهما: بافتراضه وجود تعارض مركزى بين مفردات تلك الثنائية مبنى على تعريف هذه المفردات أو رؤيتها بوصفها مراكز ثابتة فى طبيعتها لا تتغير، وثانيتها هو إتباع ذلك بافتراض - لا يقل سردية أو أسطورية - يرى فى الجمع بين هذه المفردات أو التوسط السطحى بينها حلاً لقضية (تعارضها المفترضة، ودافعاً (كافياً؟) يحد الوعى على الإنجاز العلمى والفلسفى؛ أى يرى فى ذلك الجمع المتخيل حلاً (عملياً؟) يمكنه بصوره ما أن يوجد الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملائمة للنشأة والتطوير التقنى والعلمى (بافتراض أن ذلك هو الهدف)، دونما أن يقلل ذلك من هويته الخاصة التى من المفترض أن من شأنها التذابوب والانتهااء بفعل التطور التقنى والعلمى؟.

ولو افترضنا - على سبيل الجدل - أن مفهوم هذا الوعى عن إثبات

الهوية هو مفهوم يحاول التمسك بالتقاليد والأعراف الإدراكية القديمة (الهوية) في مقابل التقاليد والأعراف الإدراكية الحديثة (المعاصرة) فيعمل على التوسط الانتقائي بينها للوصول إلى فعل إدراكي يجمعها (بشكل ما؟) لأشار ذلك بدوره إلى وجود افتراضين في هذا السرد الكبير يبدو أن أكثر تناقضاً وأقل مشروعية من ذلك الافتراض السابق: أولهما: أن هذه التقاليد والأعراف الإدراكية ليست بالفعل منسربة قديمها في حديثها ومكونة قديمها لحديثها ومؤسسة حديثها على قديمها أردنا ذلك أو لم نرد. وثانيهما أن هذا السرد ووعيه الذي يسكن فيه قد استطاعا بالفعل التعرف على وفهم وتعريف كل هذه الأعراف والتقاليد الإدراكية بشكل كامل وشامل وثابت غير قابل للتأويل والمراجعة وقدرا على معرفتها معرفة تامة لا تقبل الشك أو التمحيص قديمها على مر العصور وحديثها في الآن كليهما.

من زائد القول إذا أن نرى في هذا التركيز على الهوية في مقابل التقنية المعاصرة - لا محاولة معرفية جادة لتعريف أبعاد الفعل الحضاري الحالي وقيمه الجمالية وأنوات تلقيه وإنتاجه الثقافي والعلمي، ولكن سعياً خاصاً ذا طبيعة سردية للتثبيت والتثبيت الميتافيزيقيين لمفردات المدركات الوعوية يقوم بها هذا السرد الكبير رغبة منه في موضعه حاملة بين هذه المفردات في اقتراب أو تماه مع فكرة أسطورية رومانسية عن «الحكمة» قد صنعها وفق آلياته السردية المتسامية والمتعالية. إن ما يشير إليه هذا التركيز إذاً هو ليس الأهم الموضوعي بالتحليل العلمي لتبديت واقعية، بل هو قدر نقشي هذا السرد الكبير نفسه في واقعنا الثقافي الحالي ومدى امتلاكه لأساليب الإدراك والتدال، وقدّر انخراط الفعل الحضاري التأويلي وفقاً لآلياته المعرفية. ومن زائد القول أيضاً أن نشير إلى أن ذلك السرد الكبير إذ يفعل ما يفعل من أسطرة تفصل الفعل عن الهدف والموضوع، والوعوي عن الوعي بذاته وتشكلاتها الفعلية والتكوينية، يستمد مشروعيته كاملة من سلطة وجوده فقط - لا من جدل معرفي أو علمي أو قدرة

تحليلية أو موضوعية - إذ يظهر هذا السرد، كغيره من السرود الكبرى، واثقاً تماماً من أن المجتمع (بالف ولام التعريف) سيتلقى ما يفترضه بوصفه مشروعاً، ويفهم ما يستنتجه تبعاً بوصفه مقبولاً، ويرى فى دلالات هذه الاستنتاجات حقائق بينة، ويعتمد طرائقه فى التبادل والتأويل بوصفها بديهية أو طبيعية. إذ إن أفراد هذا المجتمع، بفعل سكن هذا السرد الكبير فى وعيهم، يطمحون تعريف أنفسهم بقمص نور بطل هذا السرد: «الإنسان الحكيم المتزن» ويتطلعون للاشتراك فيما يحدده هذا السرد من أهداف إنسانية كبيرة هى «التعقل الإنسانى» أو «الهدوء والرصانة والنضوج» أو «الثقل الفكرى».. إلخ، وأن يكونوا أبطال صراعه الدرامى الكبير «الصراع ضد التطرف والمراهقة الفكرية» وأن يحملوا مقولته الإنسانية الكبيرة «مسك العصاة من النصف» وعنوان وجوده. «الحكمة».

وليس لنا إلا أن نرى كم التشكلات اللفظية أو التراكيب التعبيرية التى اتخذتها هذه القضية المدعاة على مدار الحقب الزمنية الأخيرة وبطول الفعل الثقافى والسياسى فى مجتمعنا المعاصر، حتى نرى مجرد حجم الوجود الذى يتمثله هذا السرد فى واقعنا الحضارى. ومن ثم تتشكل هذه القضية فى أسماء كثيرة ومتنوعة وفقاً للحظة التاريخية المستدعاة فيها، ووفقاً للتيار الفكرى الذى يستدعيها فتصير قضية الأصالة والمعاصرة فى الثقافة الرسمية الإعلامية، وتصير قضية (التقاليد والتجديد) عند النقاد والمنظرين الأدبيين، وقضية «اليمين واليسار الإسلامى» عند باحثى الفلسفة والتاريخ الإسلامى، وقضية «الأصولية والحدثة» عند الباحثين الاجتماعيين، و«التقليد والتجريب» عند الفنانين والشعراء المعاصرين، و«الاتباع والابتداع» عند المشرعين القضائيين، و«التواصل والابتكار» عند مفكرى الجماليات "Aesthetics" والوجود، وفقاً للماضى ومقاييسه وقيمه (بافتراض معرفتها) أو الابتعاد عنه فى الوعى الثقافى بشكل عام.



وما يسترعى انتباهنا لأول وهلة في كل هذه الثنائيات المزوجة هو أنها - كلها تقريباً - ليست بمثل هذه الدرجة المدعاة من التناقض والمعارضة التي قد يوهننا بها شكلها البنائي وتداولها السطحي وفق آليات سردها الكبير، بل تبدو جميعها في حالة من المفارقة "Paradoxicality" العميقة التي تشي بانبثاق أحد أطرافها عن الآخر وتكوينه للآخر ووجوده في الآخر كقاعدة أو إطار عام له في نفس الوقت وبنفس الدرجة التي تختلف فيها مفردات تلك الثنائيات أحدها عن الآخر اختلافًا نوعياً ملحوظاً؛ أي إن كلاً من مفردات هذه الثنائيات يمثل - على الأقل - جزءاً تكوينياً في مقابله المدعى - أراد ذلك هذا المقابل أو لم يرد. وما يبدو داعياً للتعجب عقب ذلك هو كم الثبوت والإيمان بوجود «جواهر» كنهية في الأفكار التي تفترضها موضعيتها في مثل تلك الأنواع من الثنائيات المتقابلة. ولنا حينئذ أن نتساءل - على سبيل المثال لا الحصر - ووفق نفس المنطق الذي طرحناه عاليه - عما تعنيه لفظتى الأصالة والمعاصرة في ذلك التعبير؟ (وما يقابلهما بالقياس في الثنائيات السالفة) فلو افترضنا أن «الأصالة» تعنى (العودة؟) لأفكار الماضى ومقاييسه الجمالية وقيمه الأخلاقية المنبثقة من وعى هذا الماضى الحضارى والثقافى وظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ وأن المعاصرة تعنى الالتزام بما تمليه الظروف الاجتماعية والاقتصادية الحالية من قيم ومبادئ وصلات جمالية وأخلاقية وغيرها؛ فهل يعنى ذلك أننا استطعنا بالفعل أن نستوعب بشكل كامل أو مرضٍ قيم ذلك الماضى وأفكاره ومقاييسه الجمالية والأخلاقية، وأننا استطعنا تعريف أسس هذه المقاييس فى الوعى الحضارى لهذا الماضى وأصولها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فضلاً عن مناهج ذلك الوعى الفلسفية والجدلية ومحددات تفاعلاته ورؤاه عن العالم والذات فى تشابك كل هذه المتغيرات وتعهدها؟ وكذلك فيما يختص بتعبير المعاصرة، هل استطعنا أن نستوعب استيعاباً كاملاً أو حتى مرضياً، ولو بشكل جزئى، قيمنا الحضارية الآتية

الأخلاقية والسياسية/ الجمالية فضلاً عن طرائق تشكلها وأسسها في الوعي المعاصر وأصول هذا الوعي الحضارية الآنية والتاريخية في تشكيلاته واشتباكاتة الكثيرة والمعقدة؟ هل واقعنا الآنى هو واقع واضح مُعَرَّف بدرجة يمكن التعرف عليها؟ وإن لم يكن واقعنا الذى نحياه بأنفسنا كذلك، فكيف يكون الحال إذاً فى الماضى الذى لم نعشه أو نخبره خبرة العيان؟

ولو افترضنا أن ما يشير إليه تعبير «الأصالة» هو الأصول الفكرية والوعية فى الماضى بوصفها قابلة للتدقيق والتمحيص العلميين وخاضعة لنظريات أو بالأحرى لنظرات الباحثين والمفكرين على اختلاف تياراتهم الفكرية وميولهم الأيديولوجية؛ أى قابلة للتشكيك الموضوعى وإعادة التأويل والتشكيل، فلماذا إذاً تكون الأصالة أو الأصولية أو غيرها من هذه التعبيرات مقابلة أو متعارضة مع المعاصرة أو الآنية أو ما يماثلها؟ إذ حينها تصير هذه الأصالة تعبيراً مباشراً عن المعاصرة لا مضاداً لها! ذلك أن افتراض إمكانية الفحص العلمى تعنى فى حد ذاتها عدم وجود «جواهر» ثابتة وأركان راسخة فى المفحوص، إلا إذا افترضنا النتيجة قبل بدء البحث والتحري؛ أى إلا لو لم يكن ذلك بحثاً علمياً من الأساس، إذ بذلك التعريف تصير الأصالة مجرد موضوع علمى أنى كغيره من الموضوعات الخاضعة للمقاييس العلمية الآنية؛ أى تصير معبرة عن الفعل الحضارى الآنى لا عن الماضى.

وربما يكون القارئ قد استشف ما تنشئ به هذه الأسئلة فى محاولتها تبيان أسطورية المفاهيم التى يتخذها هذا السرد الكبير أساساً لمنطقه وافتراضاته، وإظهار سرديّة الآليات التى تشكل منهاجه فى الفهم والاستدلال والإنتاج الحضارى، من الإشارة إلى العواقب الانفصالية والتحجيمية المرتبطة باستسلام الوعي الثقافى لمثل هذه السرود والعمل بمقتضاها.

## ٦. سرد، الشكية،

من أكثر السرود الثقافية الكبرى وضوحاً على سطح الفعل الاجتماعي وظهوراً على المستوى الحياتي المباشر وتأثيراً في شخصية الفعل الحضاري المعاصر هو ذلك الذي أسميناه سرد الشكية الكبير لا لكونه أكثر انتشاراً أو تغلغلاً في الوعي الثقافي الحالي من السرود التي ناقشناها عليه، لكن لأنه السرد الوحيد فيهم الذي يتفق الوعي الحضاري عامة في مجتمعنا باختلاف تشكيلاته ومستوياته وتبدياته على وجوده، ربما في صور تعبيرية وجدولة تختلف عن تلك التي نستخدمها في هذا البحث، بل وربما بشكل لا يعرفه هذا الوعي عند من يرفضون هذا الوجود تعريفاً يطرح ما لهذا الوجود من صدى عندهم، لكنهم بدرجات مختلفة من التعرف والتعريف يرون هذا الوجود ويرفضون عبأه عليهم وفعله السلطوي فيهم. ذلك أن هذا السرد الذي قبعت مفرداته وألياته ومنطقه الإدراكي في وعينا الثقافي منذ بدايات انفصال مجالات الإنسان الكبرى (الحق والخير والجمال) - كأسئلة للعلم والدراسة العلمية، العدل والبحث القضائي، والفن والدراسة النقدية - إلى مؤسسات كثيرة موازية لها خاضعة (لحكمة؟) الخبراء في كل مجال، يختص - أي ذلك السرد - بعلاقة المؤسسة الحكومية بالفرد في مجتمعنا الحالي، أي إنه سرد يسكن الفلسفة العامة التي تتخذها هذه المؤسسات الحكومية في واقعنا الاجتماعي والسياسي/ الجمالي كخلفية لها في تعاملها مع

الأفراد، فيشكل هذه الفلسفة وفق منطق السردى الخاص ومبادئ ألياته الإدراكية وقيمه الميتافيزيقية وطرائق استدلاله وإنتاجه الحضارى المعتمدة على هذه القيم والليات ومبادئها الأسطورية، ويتمثل فى كم ونوع وهدف الإجراءات الرسمية فى تشكيلاتها المختلفة ودرجات جذريتها الكثيرة وأنواع توصلاتها المتنوعة الخاصة بمنح صفة الموثوقية للفرد فى مجتمعنا هذا تلك الصفة التى تتشياً فى صور كثيرة من مثل: شهادة ميلاد، هوية أو بطاقة تعريف، جواز سفر، إجراءات التوظيف، إصدار رخصة القيادة، تسجيل الملكية العقارية، إجراءات التقاضى، استخراج شهادة مدرسية أو جامعية، إجراءات التعامل البنكى.. إلخ.

ويمكننا تلخيص هذا السرد الكبير ومن ثم الفلسفة المؤسساتية التى شكلها وسكن فيها ومن خلالها وعينا الثقافى بأسره فى كونه المعكوس للمقولة القانونية التى تدعوا أن «المتهم برئ حتى تثبت إدانته» أى أنه يؤمن بأن «المواطن مشكوك فيه أصلاً حتى تثبت براءته»، مع الاعتبار أن تلك البراءة ذاتها لا يثبتها العقل وفق أبجديات الجدولة الموضوعية، ولكن - وكما يمكن أن يكون القارئ قد استنتج بالفعل - يثبتها مجموعة من الإجراءات الرسمية التابعة (الأوراق، والنماذج، والإمضاءات والأختام، والدمغات، والاعتمادات.. إلخ) التى تعبر نفسها عن هذا التشكيك الجذرى الأسطورى فتطلب بنورها من الفرد إثبات الإثبات: فى دوار رأسى وحلقة مفرغة يغلها هذا السرد الكبير حول مفهوم ميتافيزيقى مبدئى فيه عن «الموثوقية المطلقة» بحثاً عن إثباتات كاملة ونقية وجذرية ونهائية للحالة المطلوب منه توثيقها.

ويمكننا من حيث المبدأ أن نتخيل نوع الجدال الذى ينطوى عليه هذا السرد، والذى ربما أمكننا وضعه فيما يشابه العبارات التالية:

«المجتمع ملئ بالمزيفين والكذابين والمخادعين، وعلينا - كى ما تنتظم أمورنا الحياتية - أن نثبت أصلية وعدم زيف الأشياء والحالات التى

نوثقها بوصفها كذلك بما لا يدع مجالاً للشك؛ علينا أن نثبت كل ما يطلب منا إثباته وتوثيقه ببراهين كاملة وشاملة ونقية حتى نسد كل الثغرات التي يمكن لمثل هؤلاء المخادعين والمزييفين التسلسل منها».

وهكذا يسعى هذا السرد الكبير أو تستهدف أفعال الوعي من خلاله نحو الوصول إلى سيطرة كاملة على جميع المفردات المؤثوقة التي يتطلبها منطق هذا السرد قبل منح تلك المؤثوقة للأفراد. ومن ثم، تتشكل آليات هذا الفعل أو منطق الاستدلال والإنتاج الحضارى الذى يتخذه الوعي الثقافى أساساً له فى هذا الفعل وفق مجموعة افتراضات مبدئية سردية المنشأ وأسطورية الطبيعة تعكس رغبة ميتافيزيقية غير موضوعية أساسية فى هذا السرد لتثبيت جميع المتغيرات "Variables" الخاصة بتلك المفردات إما بادعاء عدم صلاحيتها كأسس ومقاييس قابلة للاعتبار وقادرة على تشكيل الفعل الحضارى التابع لها؛ أو بتجاهل وجودها أو رفضه رفضاً مطلقاً، وفى الحالتين تعكس تلك الافتراضات توجه هذا السرد والوعي الذى يسكنه نحو إلقاء عبء البرهنة التابعة لهذا التثبيت اللذين خلفتهما رؤاه الأسطورية ورغباته الميتافيزيقية اللا علمية كاملاً على المواطن أو الفرد فى المجتمع. ذلك أن هذه الرغبة فى التثبيت ليست رغبة باحثة فاعلة تحمّل نفسها مسئولية التثبيت والبرهنة المطلقين اللذين وضعهما سردهما الكبير بوصفهما أهدافه العليا، بل هى رغبة متعالية تضع مسافة مبدئية بينها وبين المواطن تتعالى فيها على جميع التبعات والمسئوليات اللهم إلا مجرد ذكر متطلباتها الإجرائية (التي غالباً ما تفعله بامتعاض شديد؟) التى تنبثق عن إرادتها وفق منطق سردها الكبير الوصول إلى كمال إثباتى وبرهانى أسطورى، والبقاء فى مقعدها العالى مستمتعة بفعل تقييمها لما يقدمه المواطن: أهو جدير بالتوثيق أولاً، ومحتفظة لنفسها بحق رفضه المطلق الذى لا يستطيع المواطن حياله سوى محاولة الوفاء بمتطلبات الجدارة والاستحقاق تلك أياً كان قدر استقبائها، وجذريتها الساخرة أو استحالة الوصول إليها كاملة.

من أول هذه الافتراضات هو النفي شبه الكامل لأي مكان يمكن «لأمانة الفرد» أن تحتله في سلسلة الإجراءات المطلوبة للوصول إلى أو الاقتراب من هدف هذا السرد الكبير الأسطوري عن الموثوقية المطلقة. إذ إن هذه الأمانة تعد وفق منطق هذا السرد وأسطورية بحثه عن حقائق موثوقية خالصة متغيراً ضخماً، لا يمكنه الاعتماد عليه، بل وعليه تتيته حتى يستطيع وفق قواعد استدلاله السردية فهمه والتعامل معه، ومن ثم يقوم هذا السرد وآلياته التي سكنت الوعي بافتراض عدم وجوده أصلاً: بنفيه نفيًا كلياً شاملاً من سجل اعتباراته وتقديراته ومقاييس تعامله وإنتاجه الحضارى ومبادئ استدلاله وجدله. المواطن إذاً - وفقاً لهذا السرد - هو مواطن بالضرورة غير أمين، ومن ثم عليه منذ البداية أن يثبت الهوية، وهوية الهوية، وهوية هوية الهوية، حتى يقترب هذا السرد ووعية الثقافى من ارتياح تام لأنه قد اتصل بفكرة «الموثوقية المطلقة» التي تعبر عن ميثاقيزيقية الدفع المتسامى نحو كل ما هو سردي وضد كل ما هو علمى أو موضوعى أو مادى.

«البطل» إذاً فى هذا السرد هو «المحارب ضد التزييف»: الإنسان الملتزم بالقواعد واللوائح والقوانين التي أنتجتها سردية هذا السرد الكبير: الشخص الذى إن لم يتبع هذه القوانين حرفاً هو يتبع روحها ومنطقها وأساليبها فى الاستدلال والإدراك والفهم، وقيمها فى الاستيعاب والإنتاج والاستقبال، وقدراتها فى التفحص للموثوقية، والمكانة المنفصلة المتعالية التي تمنحها له وفقاً لرفضها الاعتراف بالمتغيرات ونفيها وجودها ومحوها لأي إهتمام ذى أثر بها: هو الشخص الذى يتفاعل فى مكانه الحضارى وفق أبعديات سلطة وجود هذا السرد فى وعى المجتمع الثقافى بفعل رغبته (التي تعكس رغبة هذا السرد الكبير الذى يسكن وعيه) فى حالة نقية من الموثوقية الخالصة.

أما أثر هذه البطولة الفعلى، فهو تحويل المجتمع بأسره إلى مجموعة

من المحتالين والكذابين والمخادعين. ذلك أن هذا السرد بفعل بنائه منطقته في التعامل على أساس وجود المزيفين والكذابين فى المجتمع هو يعتمد وجود الزيف والكذب أساساً تتشكل عليه إجراءاته ومتطلباته التوثيقية وما يليها من نماذج وإمضاءات وأختام.. إلخ. ويرفضه الاعتراف بوجود الأمانة كمتغير موضوعى حتمى، هو الوجود الأكبر الذى عليه أن يحتويه فيحوله إلى قاعدة جدلية لإنتاجه الحضارى وفعله الإدراكى كليهما فى ذات الوقت، هو يصنع مفهوماً أسطورياً عن الفعل الحضارى واشتباكات مستوياته لا يحاول فيه رؤية حتمية متغيرات تلك المستويات والعمل على استيعابها، بل يحاول تثبيتها بالنفى أو التجاهل أو التسطح حتى يمكنه وفق آلياته السردية أن يفهمها أو يتعامل معها فيحولها إلى مجرد أشكال وهمية ليست ذات فعل أو تفاعل بل هى مضايقات يجب علينا التخلص منها؟

من شأن هذا الافتراض إذن محور قيمة الأفراد الإنسانية واعتبارهم كماً مهماً ليس ذا أثر فاعل إلا بالقدر الذى يمكن أن تبرهن عليه موثوقيتهم التى هى مجموعة من النماذج والأوراق والأختام وفقاً لهذا السرد ومبادئه فى الوعي؛ أى تختصر أهمية الإنسان المعاصر وقيمه وجوده ككيان عاقل فى الفلسفة المؤسسية التى تحكم العلاقة بين المصلحة الحكومية والأفراد فى مجتمعنا هذا - فى مجموعة الأوراق والاعتمادات التى يمكن لهؤلاء الأفراد تقديمها.

أما الافتراض الثانى الذى يتخذه هذا السرد فهو افتراض أن السيطرة الكاملة - لا أقل - هى وحدها ما يمكنها تحقيق الموثوقية التامة وسد ثغرات القانون، وهما فكرتان أو تصوران أسطوريان يبحثان عن مطلق ميتافيزيقى ليس له، ولم يكن له يوماً، تبد مادية، السيطرة الكاملة على مفردات التوثيق هو أمر خاضع - ربما بكامله - لآليات التوليد المستخدمة، وكذلك الموثوقية التامة، وكلاهما خاضع للقيم الأخلاقية

والجمالية/ السياسية التي تسود في مجتمع معين في ظرف تاريخي معين، وتحت عوامل اقتصادية واجتماعية كثيرة ومتغيرة ومتنوعة ليس فقط من قبيل تحديد معانيهما الدلالية وإشتباكاتهما، ولكن أيضاً من قبيل الوجود وإمكان الفعل أساساً.

والهدف الإنسانى الكبير الذى يتخذه هذا السرد إذاً هو ما يشابه «الأمانة الكاملة» أو «الموثوقية المطلقة» أو «البرهان الخالص» أو شئ من هذا القبيل، والتأثير العملى لهذا التهديف الميتافيزيقى هو فتح الطريق أمام رؤية أفراد المجتمع لمنطق تعاملهم مع المؤسسة بوصفه منطقاً سورياً، لا يمت لهم بصلة، ولا يعبر عنهم ولا يصفهم ولا يتأتى لهم منه سوى كل مجرد عنهم ومسيطر وثقيل عليهم، ومن ثم إجبارهم على الإلتفاف حوله والتلاعب لاختصاره وتقصيره وتلافيه. وتصير الدراما أو الصراع الإنسانى الكبير الذى يتخذه هذا السرد هو «الصراع ضد الفوضى» أو «الكفاح لفرض النظام» أو «مقاومة التزييف والاحتيال» أو «الحرب ضد الفساد الإدارى» أو شئ من هذا القبيل، أما تأثيره الفعلى فهو - على العكس من ذلك تماماً - هو تشجيع مثل هذا التزييف والمخادعة نفسها، بل وإجبار الفرد عليها أحياناً كثيرة. ذلك أن إصرار هذا السرد فى الوعى على فكرة ميتافيزيقية عن الموثوقية الكاملة، وابتكاره وفق هذه الفكرة مجموعة ضخمة من الإجراءات الرسمية المضحكة فى جذريتها أحياناً التى تبحث عن البرهان وعن إثبات البرهان وإثبات إثبات البرهان من مثل [.. إثتان من الموظفين لا تقل روايتهم عن خمسين جنيتها يوقعون على إقرار يقول بكذا وكذا من الخلف والوسط والمقدمة و.. على أن يكون مختوماً بختم شعار الجمهورية ويختم مصلحتيهما الحكوميتين وموثق من مديريهم ومن مصلحة كذا وكذا... إلخ]، هو يجبر الفرد - بغناء أسطورية بحثه عن تلك الموثوقية الكاملة، وبسخرية المطلوب وبعده الشديد الواضح عن أية جنولة موضوعية - على اللجوء إلى أساليب تختصر أو تقصر من مشواره الإدارى الطويل



وتعاملاته الإجرائية الكثيرة كلما أمكن ذلك وأينما أتاحت الفرصة لذلك حتى ولو كان ذلك بالتلاعب والالتفاف حول هذه الإجراءات وقوانينها، أو حتى بالتزييف الذى تشكل محاربته (كما يدعى هذا السرد وجدل منطقته) الدفع وراء أفكار هذا السرد الأسطورية وبطولاته وصراعاته المدعاة. بل ربما يعتبر المواطن مثل هذا الاختصار فعلاً واجباً لا يستطيع بونه تسيير أمور حياته اليومية.

القصة على ذلك لم تنته بعد؛ فالأفراد الذين يرون فى بعض هذه الإجراءات أو كلها منطقاً مقبولاً يمكن من حيث المبدأ التعامل مع مفرداته الاستدلالية والإدراكية وطرائقه التالية فى الإنتاج الحضارى - سلباً أو إيجاباً - هم بنورهم - وربما من حيث لا يدرون - يشتركون فى حلقة التثبيت المفرغة التى يفرضها وجود هذا السرد فى وعيهم الثقافى. إذ إنهم حين يفعلون ذلك يفعلونه من قبيل دراية أساسية بمفردات جدل هذا السرد الأسطورية فيتوقعون منه مجموعة من الأفعال أو الأحكام والاستنتاجات التى يطبقونها - فى أغلبها - كل فى مكانه الحضارى الخاص به. وهم أيضاً - ومن نفس المنطلق - قد طوروا مجموعة من الأساليب والطرق التحتية (الوساطة، المحسوية، الرشوة أو الارتشاء، التلاعب، الالتفاف حول إجراءات ومتطلبات الموثوقية التى يفرضها هذا السرد) التى من شأنها فى ذاتها أن تقيم لهم توازناً يستطيعون من خلاله الوفاء بمتطلبات هذا السرد - على المستوى الشكلى على الأقل - وفى نفس الوقت الحرص على تطبيق جدل متطلباته على المواطن فى أماكنهم الحضارية. ذلك الحرص الذى يستمدون ألياته المبنية عن وجود هذا السرد الكبير فى وعيهم من فعل التفافهم حول متطلباته الإجرائية نفسها؛ أى من خبرتهم بالثغرات التى يمكن النفاذ منها لاختصار تلك المتطلبات. وهو الأمر الذى من شأنه أولاً أن يعكس مدى تغلغل هذا السرد ومنطقه وجدله فى وعيهم الثقافى العام، ومدى تشكيله لمدرجاتهم الوعية وطرائقهم فى الاستنتاج والإنتاج المؤسسة على هذه المدرجات:

وثانياً أن يثبت وجود هذا السرود كحالة طبيعية أو بدهية فى وعيهم تنتظم  
وفق ألياتها مفردات التعامل والتدال والإنتاج الحضارى عامة، ليس  
للوعى منها فكاك، وهو ما تريد السرود الكبرى جميعها إيها منا والإلقاء  
فى روعنا .



## الفصل الثالث

### التشبيهية وسلطة التصور



## ١. (التشبيهية)

بدأ الفصل السابق محاولته لإيضاح أحد جوانب أسباب وجود حالة الترهل والانفصال الحضارى التى يعانى منها وعينا المعاصر بافتراض أساس يشير إلى أن أسباب هذه الحالة تكمن فى وجهين يتعلقان كليهما بطبيعة تشكل هذا الوعى وخصوصية هويته فى تداخلهما أحدهما فى تكوين الآخر، وفى اختلافهما المفارقى النابع أحدهما عن الآخر: أولهما هو سردية Narrativeness هذا الوعى التى مثلنا عليها بمجموعة قليلة من السرود الكبرى "Grand - Narratives" الثقافية والعاطفية التى تشكل ذلك الوعى فتحكم ألياتها الاستدلالية والاستنتاجية ومنطق أحكامها القيمية والنوعية، أفعاله الحضارية وقيمه الوجودية ونوقه الجمالى وسياساته النفسية، بفعل بحثها الميتافيزيقى الدائم عن «الجوهر»، وافتراضه فى الأشياء، وبالفعل الترسىخى التثبىتى لألياتها الإدراكية المؤسسة على هذا البحث وهذا الافتراض، وبفعل عجزها شبه الكامل عن الرؤية إلا فيما يتسق مع، أو يمكن حشره فى، أطرها المرجعية السردية المبنية على هذه الآليات. وهو ما يقودنا بنوره إلى الوجه الثانى لأسباب هذا الانفصال ألا وهو تشبيهية هذا الوعى؛ أو رفضه لكل ما لا يمكن اختزاله أو اختصاره أو بلورته أو - بالأحرى -

«تشبيهه»، وكأنه غير موجود، أو غير قابل للوجود، ومن ثم عماء عن كل الموجودات التي تتناقى فلسفات وجودها وتفاعلات تلك الفلسفات الوجودية مع منطق البدهى المدعى وأدواته الأسطورية فى التعريف والتعرف والإدراك. من هذا المنطلق تمثل تشبيهية هذا الوعى جزءاً فى سرديته، والعكس أيضاً، بالقدر الذى تختلف التشبيهية عن السردية من حيث النوع الإدراكى ومنطقة الفعل الخاصة بكل منهما داخل المنطق العملى لأفعال هذا النوع فى الحياة اليومية. فعلى حين تتبدى سرديّة هذا الوعى بشكل مباشر فى منطقة فعله العملية فى الحياة اليومية - كما رأينا - تتبدى تشبيهيته - كما وشت تحليلاتنا السابقة للسرد الكبرى - فى رؤاه العامة والكلية للواقع ولكانه فى العالم، برغم عدم إنكار تبديها كخلفية للفعل العملى وقاعدة تحتية له. والعكس تماماً يمكن أن يطرح بوصفه صحيحاً أيضاً، فبينما يمكن لتشبيهية الوعى أو اندفاعه نحو الإيمان بالتصورات التشبيهية عن الواقع بوصفها هى ذاتها الواقع، أن تتبدى فى الفعل العملى اليومي كظل ملازم لجوانب هذا الفعل بغض النظر عن وجهة النظر أو زاويته المستخدمة، تتبدى سرديته فى رؤاه العامة التى تشكل هيكل جسد هذا الفعل وأرضية نظام عمله الدينامى؛ برغم عدم إنكار تبديها كخلفية مباشرة ذليات هذا الفعل العملى فى الحياة اليومية. وهكذا يمكننا أن نرى مدى مفارقة وجهى الوعى اللذين عرفناهما بالسردية والتشبيهية فى انبثاقهما الجدلى من تشكيلات أحدهما فى الآخر، ووجودهما المشكلتى فى لب تكوين أحدهما للآخر.

وكما أشرنا فى مقدمة الفصل السابق فيما يختص بفكرة السرد الكبرى عند ليوتار، فإن فكرتى التشبيهية "Simulacra" والواقع المشابه "Hyperreality" عند المنظر الفرنسى جان بوديلار تعبر عن تحليل هذا المنظر للظواهر الفكرية والاجتماعية المرتبطة بالمجتمع الغربى - خاصة فيما يتعلق بتأثير تكنولوجيا الاتصالات الحديثة على العقلية الحضارية الغربية وعلاقة الذات الفردية بالنحى الجمالى أو السياسى الذى تفرضه

هذه التكنولوجيات على الواقع الموضوعي في استيعاب هذه الذات له  
والتعامل معه. أى بالرغم من ارتباط هذه الأفكار بالهوية الحضارية  
للمجتمع الغربي وما لها من تشكيلات وجنور ومستويات تختلف منهاجاً  
ونوعاً وملامح عن مثيلاتها في الحضارات الأخرى بما فى ذلك حضارتنا  
الحالية، فإن لهاتين الفكرتين أهمية تعريفية خاصة فى سياقنا هذا تضىء  
- كما سنرى - جانباً آخر من جوانب أسباب هذا الانفصال وسبل تبيده.  
علينا إذأ منذ البداية أن نعيد تعريف هذه الأفكار فى هذا السياق وأن  
نستخلصها مما قد يشتبك معها، ويختلط بها من مفاهيم وتصورات  
وأفكار أخرى حتى يمكننا التعرف عليها فضلاً عن استخدامها  
استخداماً يبين اتصالها بافتراضاتنا المبدئية.



## ٢. التشبيه والواقع المشابه:

يقول بوديلار:

يرى كل منا نفسه مُرَقَى لأزرة التحكم فى جهاز افتراضى، منعزلاً فى موضع استقلالية تامة، على مسافة لا تنتهى من كونه الأصلى كما لو كان فى محل رائد فضاء يسكن فقاعة (تمثلها بدلته الفضائية)، موجود فى حالة من اللاوزن تجبر الفرد على البقاء فى رحلة نوران حول - أرضية وعلى الاحتفاظ بسرعة كافية فى مساحات اللاوزن كى يتحاشى اصطدامه مع كوكبه الأصلى. ومن ثم يتطابق إدراك حالة القمر الصناعى هذه فى علاقتها بعالم الحياة اليومية مع رفع حالة العالم المنزلى الخاص لمجاز الدائرة السماوية باعتبار الوحدة الحياتية: غرفتى النوم/ المطبخ/ الحمام، كوحدة معيشة فضائية حول- قمرية ومن ثم تفضيى: "Satellization" «الواقعي» (أو تحويله إلى قمر صناعى فضائى). وهكذا تحدد يومية المسكن الأرضى - مفترضاً فى الفضاء - نهاية الميتافيزيقا (فى المجتمع الغربى) وتشير إلى بداية الواقع المشابه: ذلك الذى كان يوماً مُسلطاً على المستوى العقلى؛ الذى كان

يعاش كصورة بلاغية في المسكن الأرضي، من الآن فصاعداً هو مسلط بشكل كامل نونما صورة بلاغية وواقع يكامله في مساحات الفضاء التشبيهي<sup>(١)</sup>. التعبيرات بين الأقواس ( ) من إضافة المؤلف.

هناك أربعة نقاط وصفية يدعوننا هذا المقتبس لتأملها في سياقنا هذا، يمكنها بدرجة أو بأخرى تلخيص ما نعنيه بالتشبيهية؛ أولها يختص بالفارق بين المعنى الفلسفي للتشبيه البلاغي والتشبيهية في استخدامنا هذا. وهو فارق لا يحاول وصف أشكالهما "Forms" كما هو الحال في الفارق بين السرد والسردية مثلاً فيعرف أحدهما بأنه عام والآخر بأنه تيد خاص، بل هو فارق خاص بدرجة واقعية الواقع في كل منهما؛ أى بقدر نفاذ رؤية كل منهما الوعية خارج درجات تبديها وأشكاله المختلفة في الفعل الذي يقوم به كل في دوره ووفق آلياته. فبينما يفترض التشبيه وجود كيانات ما لها ثبوت إجرائي مادي أو خبروي حدسي معين، وهى من ثم تتفق أو تختلف وفق هذا الثبوت الكيانى - المؤقت أو الدائم، الجدلى الموضعى أو المتصور والمتخيل، الثابت الأسطوري أو الموجود العلمى المشروع - من قبيل الوجود الفعلى المدرك، تشير التشبيهية إلى حالة وعية ينتفى فيها الواقع انتفاء كاملاً وتبقى فقط صورة صورية له تمثل فى ذاتها جُل هذا الواقع وكيانه الكلى، ومن ثم تشير التشبيهية إلى حالة التشبيه إبان فعله الإدراكي التواصلى مع الواقع المدعى بوصفه الواقع النهائي نون معرفة منها بقدر هذا الادعاء أو بعدم ثبات هذا الواقع أو بدرجة اختزاليته وصورته. أى إن التشبيهية هى التشبيه الذى تنتفى فيه الفواصل المدعاء بين المشبه والمشبه به ليصيرا كلاهما الواقع بعينه.

وثانيها أن التشبيهية تدعى ادعاء نيتشويًا<sup>(٢)</sup> ضمناً أن رؤية الواقع كما هو عليه، ولو حتى من قبيل التشبيه (ما يسميه بوديلار فى المقتبس

السابق المجاز أو الصورة البلاغية) هو أمر غير محتمل من حيث المبدأ. إذ إن فعل التشبيهية في الوعي الذى يسكنه ينقل الواقع كاملاً لمستوى (قضائى) آخر، كما يقول بوديلار، له نفس صفات ذلك الواقع ولكنها في حالة صورية مختزلة أو مبلورة، ومن ثم يكون نفيه لهذا الواقع نفيًا مؤسساً على خبرته التشبيهية به أى على إيمانه الكامل تقريباً بدقة واقعه المشبه ومن ثم بانتفاء ما هو غيره أو تحته أو خلفه؛ أى بانتفاء الصورة الأصلية للواقع انتفاء كاملاً (ما يسميه بوديلار «الكوكب الأسمى»).

وثالثها أن كلتا الحالتين الواقع التشبيهي "Hyperreality" والتشبيهي الصورى للواقع "Simulation" هما صورتان من التشبيهية يعملان من خلال فصلهما شبه التام للوعي عن أى ثغرة يمكن أن ينفذ من خلالها لرؤية موقعه التشبيهي من خارج الواقع الذى يؤمن به، أى يضعان حوائط وأغلفة ومستويات تشبيهية كثيرة أمام احتمال محاولات هذا الوعي الانعكاس على الذات.

ورابعها أن هناك واقعاً وعبئاً أساسياً يميل به الوعي نحو احتمالات السيطرة (أزره الجهاز الافتراضى فى تعبیر بوديلار) أو ما أسماه هابرماس سابقاً «الأمان الوجودى»، يعمل - وفق جدلنا هذا - على فتح الباب أمام السردية والتشبيهية لامتلاك الوعي وتأطير مفرداته - رغبة فى الوصول إلى هذه السيطرة وهذا الأمان - ومن ثم الأسطورة وتثبيت واختزال واختصار الواقع فى صيغ كلية وتعميمية، ومتسامية، وعفوية، ومشاعرية، وترسيخية، إلا أنها جميعاً صيغ «مطمئنة»، تمكنه من الطموح لما هو ميتافيزيقى أعلى، وتتوفر له درجة من الراحة الوجودية تحميه من افتراضات الجهل والعمى والدفع نحو المعرفة وتعزله عن نخر الأسئلة المَحْمَلة لمسئولية رفض ما تبو عليه الأشياء فىصير عزله عن الواقع هو واقعه المنعزل السلطوى التشبيهي نفسه الذى لا بديل له ولا حيلة لنا فيه.

وربما يمكننا على هذا الأساس أن نستنتج عددا موازيا لهذه النقاط الأربعة من الآليات التشبيهية التي يبديها الوعي الحضارى فى مجتمعنا المعاصر؛ وأولها هى آلية التجريد "Abstraction" أى دفع الأشياء والأفكار إلى وجود مجرد له سلطة البنية وسطوة السردية ومن ثم هو وجود ذو موضوعية مدعاة يحاول أن يمنح ذاته هذه الصفة لا بحثاً عن جدولة جدلية فلسفية للواقع ولكن لتثبيت قيمه السردية وسلطته التشبيهية التى ينفصل بها ووعيه عن هذا الواقع، ويدعى بها ووعيه ذلك الانفصال نفسه بأنه هو الواقع؛ إذ إنه بتضمين إدعاء الموضوعية ذلك يحاول إكمال صورة التجريد فى الواقع المشبه الذى يفرضه وإغلاق حلقة السردية فى الفعل الإدراكى لهذا الوعي المستقبل لهذا الواقع والمنتج له.

وثانيها هى آلية الطرح "Subtraction" الناتجة من الإيمان بواقعية الواقع المشبه فى فعل تشبيهه نفسه، بمعنى استحضار الواقع الشبيه لا بوصفه خارطة لواقع مغاير، ولكن بوصفه خارطة الواقع الممكن الوحيد: أى بإختصار أو «طرح» الواقع الشبيه من الواقع المفترض ونفى ما يتبقى بوصفه غير موجود فيصير تطابقهما تطابقاً كاملاً هو طبيعة هذا الواقع واكتماله وتمايم وجوده الذى لا شك فيه.

وثالثها هى آلية «العزل» أو الحماية "Insulation" أى اكتمال حماية هذه التشبيهية للوعي الذى تسكنه من خلال وضع طبقات كثيرة ومتنوعة من الجدل السردى فوق فعلها تحول هذا العزل نفسه إلى عمل أسطورى متسام له جاذبية البطولة هو محل للطموح الخاص والمتعالى.

ورابعها هى آلية المرجعية "Referentiality" التى تشير إلى محاولة هذا الوعي التشبيهى الالتصاق بمرجعية دلالية معينة - نصية فى أغلبها - تحدد معانى تبدو واضحة الدلالة على المستوى اللغوى السطحى يستطيع من خلالها إثبات مشروعيته فى الوجود وجدارته فى التمثيل وواقعته الصورية التى هى الواقع كما يعرفه ووعيه.

### ٣. تشبيهية الوعي وسلطة التصور

وربما يمكننا أن نرى فعل هذه الآليات الأربعة في السرود الثقافية والعاطفية الكبرى التي ناقشناها في الفصل السابق للاستدلال على سردية الوعي الحضارى المعاصر، فضلاً عن مفهوم البنية الذى ناقشه الفصل الأول بوصفه عنوان حالة الانفصال الوعى عن الذات التى يعانى منها هذا الوعي وخطوطه العريضة. على سبيل المثال فى مناقشتنا لما أسميناه بسرد «التهازم بالوضع الاقتصادى» قد أوردنا مثالا حياتيا هو حوار قام به سائق إحدى الحافلات الركابية الصغيرة ومساعدته واشترك فيه ركاب الحافلة، بدأ بقول مساعد السائق مشيراً لأحد الركاب الواقفين على حافة الطريق «هناك خمسة وثلاثون قرشاً واقفين على حافة الطريق» وانتهى بابتسامه ركاب الحافلة. فى هذا المثال تبدو آليات الطرح والتجريد واضحتين تماماً وآليات العزل والمرجعية كامنيتين خلف تبديات الآليات الأولى، ويبدو بذلك هذا المثال معبراً عن تشبيهية الوعي الحضارى الحالى بقدر تعبيره عن سرديته. مساعد السائق لا يضع فواصل بلاغية بين الراكب المنتظر بوصفه كياناً إنسانياً، والخمسة وثلاثون قرشاً بوصفهم قيمة تشبيهية، الراكب بكل صفاته وأعماقه وتعتقداتها هو واقع مشبه مختصر ومختزل؛ أو بالأحرى هو واقع مجلور فى قيمته المادية، وهو بذلك الواقع الواقعى الوحيد فى وعى مساعد السائق - وكما رأينا وفق آليات ذلك السرد الكبير - وفى وعى السائق والراكب أيضاً. ما بين

هذا الواقع، والواقع المفترض (الذي يمثله كيان الراكب الإنساني في هذه الحالة) قد تم «طرحه» من قبل هذه الجماعة بوصفه غير موجود: أو غير قابل للوجود في هذا السياق وفقاً لآليات ذلك السرد الكبير الإدراكية وسطوة إمتلاك صورية هذه التشبيهية على وعى الجماعة. إذ إن الفعل التشبيهي في هذه الحالة وفق هذا السياق يحول الراكب بالفعل إلى قيمته المادية وحدها في وعى الجماعة، أى يحوله إلى ما «يمثله» هذا الراكب، إلى ما هو «صورة» له، إلى تشكل صوري خالص ينتفى به واقع هذا الراكب المفترض (الكيان الإنساني المعقد) انتفاء يجعل من مجرد احتمال وجود هذا الواقع احتمالاً غير مشروع؛ ماذا يمكن لهذا الراكب كموضوع واقعي أن «يمثل» للسائق ومساعدته ولمشروعية اتصالهما بالراكب في حلقة التهازم المتبادلة في هذا السرد سوى بضعة القروش تلك؟ هل يمكن له أن «يمثل» كياناً إنسانياً معقداً مختلفاً موضوعياً.. إلخ؟.. وفق ماذا؟ السرد التهازمنى الكبير الذى يسكنهم جميعاً لا يستطيع أن يسمح بمثل هذه الموضعة الجدلية؛ بل يصفها وفق جدله السائد بالرومانسية وعدم النضوج وعدم الالتصاق (بالواقع؟). ذلك الواقع الذى هو توازن مختصر ومختزل لهذا الواقع ينتفى فيه الواقع انتفاء نوعياً كاملاً وينعزل به الوعى انعزالاً حامياً له من احتمالات التفكير والتحليل والمجابهة. والمرجعية التى تعتمد عليها مشروعية هذه التشبيهية فى هذه الحالة هى سلطة وجود هذا السرد نفسه فى الوعى الحضارى للجماعة المستقبلية.

وبالمثل فى معظم السرود الكبرى خاصة تلك التى ناقشناها فى الصفحات السابقة، سرد «الحكمة أو موقف البين - بين» الذى يحدد ثوابت كهنوتية ميتافيزيقية فى هويات الأفكار التى يقابلها أحدها بالآخر كما لو كانت على رقعة الشطرنج فيضعها فى واقع مشابه، هو جل واقعها عنده، وكل ما يمكن أن يكون لها منه وفق صورية تشبيهيته. وكذلك سرد «الشكية» الباحث عن موثوقية مرجعية «مطلقة» وصيغ

تعريفية و«أمنية» تامة وكاملة وسيطرة رقابية أسطورية على تلك الوثوقية وهذه التعريفية، يعتمد عليها فى تعاملاته اليومية وفعله الحضارى، فينقل الواقع من مستواه العقلانى الموضوعى إلى مستوى صورى تشبهي ينتفى فيه كل ما لا يتفق معه أو يناهضه، فى حلقات مفرغة ميتافيزيقية كثيرة من التشبيهية يطلب فيها البرهنة على الإثبات الذى يثبت الوثوقية والبرهنة على البرهنة.. ويستخلص منها راحة وجودية تلصقه بفكرة سردية/ تشبيهية بطولية عن محاربة الفساد، فيستمتع بما تمنحه من سلطوية رقابية متعالية. وكذلك سرد العبقرية الذى يرى فى بعض الأفراد «جواهر» إنسانية فذة تعبر عن حلم نفسى دفين يسكن مخيلته الحضارية السردية عن البطل الإنسانى «المُخَصَّر» نو «الجوهر» الإنسانى الخاص، صانعاً بذلك لمفهوم أسطورى عن الإنسان يختفى فيه الواقع الموضوعى لهذا الإنسان اختفاء تاماً، فيصير «العبقرى» هو شبهة الواقع التى لا أصل لها فيه، ومن ثم هى جُلّه ومنتهاه وقد اكتماله الذى لا يمكن التشكيك فيه.

ويمكننا من حيث المبدأ أن نستطرد كثيراً فى وصف هذه التشبيهية وفعل الوعى من خلالها ووفق آلياتها والتى تتداخل تكوينياً فى سرديته. تلك السردية والتشبيهية كلتاهما تشكلان جانبيين من جوانب أسباب انفصاله عن ذاته وموضوعه ومسئوليته الحياتية التى هى هدف أفعاله ومن ثم يؤسسان لانغلاقه على هذه الذات وبأورته فيها وما ينتج عن ذلك من حالة الترهل العامة التى وصفنا بعض مظاهرها فى هذه الدراسة. لكننا رغبة فى الإيجاز سنتخذ مثلاً آخر وحيداً قد يزيد من فهمنا لأبجديات هذه التشبيهية وفعلها السلبي فى الوعى الساكنة فيه هو بعض جوانب منهج التقديم الإعلامى فى جهاز التلفاز المصرى المرتبطة برسميته أو بإدعائه (تمثيل؟) المجتمع، وقيمه وأدواته المعرفية، وآليات إنتاجه واستقباله الوعى الحضارى.

وربما يمكننا أن نُعرف هذا التمثيل وادعائه من جهتين: أولاهما يختص بافتراض هذا الإعلام المبدئي معرفته وإدراكه (الموضوعيين؟) للواقع الذى يدعى تمثيله، فيما يتعلق بقيمه الجمالية والأخلاقية، ومن ثم أدوات فعله الحضارى ومناهجه فى الاستقبال والإنتاج الثقافى والعلمى والجمالى/ السياسى؛ وثانيتها تختص «بفرضه» (المؤسس على هذا الافتراض) مجموعة معينة من تلك القيم، ومستويات محددة من مستويات هذا الفعل الحضارى، وأشكالاً معينة من أشكال الاستقبال والإنتاج؛ أى - باختصار - يختص هذا الجانب بتقديم هذا الإعلام ممثلاً فى جهاز التلفاز لنماذج معينة من الواقع بوصفها الواقع المفروض إن لم تكن هى الواقع الوحيد.

أما من قبيل افتراض المعرفة الكلية، فإن هذا الإعلام - خاصة فيما يتعلق بجهاز التلفاز - يختلف عن المجتمع من حيث ادعائه تمثيله، ويمثله من حيث لا يدري أنه يمثله. ذلك أنه حين يفترض مثل هذا النوع من المعرفة لنفسه هو يتعامل وفق نفس آليات السردية التى تسكن مجتمعه الوعى، فيمثل بذلك هذا المجتمع من حيث لا يدري أنه يمثله باتفاقه مع آليات الاستدلال والإنتاج السردية التى تسكن وعى هذا المجتمع. ولأن مثل هذه المعرفة، معرفة سردية، ليس من شأنها أن تقدم إلا كل ما هو سردي أسطوري، مفترضة فى الأشياء اتساقاً متسلسلاً وجواهر كنهية خالصة، لا تستطيع مثل هذه المعرفة أن تمثل المجتمع تمثيلاً موضوعياً دقيقاً، بافتراض أن فكرة التمثيل "Representation" ذاتها فكرة قابلة للتحقق العلمى من الأساس؛ ومن ثم فإن هذا الإعلام يختلف عن المجتمع من حيث ادعائه تمثيله. ولو وضعنا ذلك فى عبارات أخرى نقول بأن الافتراض نفسه (افتراض المعرفة الكلية) هو افتراض نو طبيعة سردية، يتوهم توهماً أسطورياً أن للمجتمع ملامح وجواهر دينامية ثابتة يمكن معرفتها بصورة مرضية أو نهائية<sup>(٢)</sup>، ومن ثم يعكس سردية الوعى الذى خرج عنه. وهو بذلك يمثله من حيث لا يدري أنه يمثله؛ ذلك أنه لو وعى



وعياً علمياً بمقدار زيف هذه الفكرة - فكرة التمثيل التي عرفناها في هذه الحالة بوصفها أحد جوانب «رسمية» هذا الإعلام - لما افترض مثل هذا الافتراض أصلاً، ولما استمتع بما يمنحه له هذا التمثيل المدعى وافترضه السردى من سلطة تسمح له بإعطاء أو «منح» صفة المشروعية - مشروعية التمثيل - لغيره من جوانب المجتمع، ولما استمرت أفعاله الإعلامية - في أغلبها - في ترسيخ وتثبيت دعائم هذه السلطة ومن ثم سردية الوعي الناشئة منه. أما دلالة هذا الافتراض الذي يريد أن يلقيه في الروع فهي دلالة سردية أيضاً؛ أى غير علمية أو مادية أو موضوعية برغم ادعائها غير ذلك، بل إن إدعاها ذلك نفسه من شأنه أن يزيد من وضوح سرديتها؛ ذلك أن مثل هذه المعرفة غير قابلة للتحقق العلمي، كما أشرنا سابقاً في الفوارق بين المعرفة العلمية والمعرفة السردية، ومن ثم لا يمكنها - أى هذه المعرفة - أن تمثل هذا الكيان الهولوى الذى نطلق عليه مجازاً المجتمع، فتصير بذلك - أى هذه المعرفة أو افتراضها - معكوس هذا التمثيل - إن أمكن أصلاً - من حيث رغبته السردية فيه.

وأما الجهة الثانية، وهى جهة «فرض» هذا الإعلام نماذج من الواقع - مؤسسة على افتراضه معرفة هذا الواقع بوصف هذه النماذج فى الواقع كله أو بعينه، وإن لم تكن، فهى صورته الأصل أو ما ينبغى عليه الوصول إليه، وهو ما يمكن أن نراه بوصفه الجانب الآخر من «رسمية» هذا الإعلام، فإن هذا الإعلام ينفى تمثيله لهذا المجتمع من جانب «الفرض» نفسه - الذى قد لا يكون هذا الإعلام واعياً به تماماً - إذ ليس من أحد يطمح فى أن يفرض عليه شكلاً معيناً لواقعه الذى يحياه - ويمثله فى ذات الوقت من حيث انبثاق هذا الفرض من وجهة الوعي الحضارى التشبيهيّة السائدة فى مجتمعه، أى من حيث اتساق إيمانه بما يقدمه بوصفه التمثيل الصحيح أو «اللائق» للواقع، مع منهج إيمانات أفراد هذا المجتمع بما يقدمونه (أو يدركونه) فى حالاتهم الخاصة بوصفه التمثيل «المناسب» للواقع.

لم يعد الواقع إنزاً - فى تعبير هذا الإعلام عنه - خاصة على شاشات التلفاز - إلا صورة صورية ليس لها أصل فيه. لم يعد الواقع فى مخيلة هذا الوعى عاكساً للمفارق المنطقى المتخالف "Differend" كما أشار ليوتار سابقاً<sup>(٤)</sup> بكل ما له من تخالف لا انسجامى خشن، وموضوعية صادة، ومادية "Materialism" غليظة، ومباشرة عملية جارحة. بل صار شبيهة هذا المفارق وادعائه الذى يختصره ويبلوره فيحوه إلى صورة تشبيهية له منعزلة عنه ومجردة منه وطارحة له بأسطورية افتراضه جواهر ثابتة فيه. لم يعد مثل ذلك المفارق المنطقى أصل الأشياء، بل صار خطأ غير المقصود الذى علينا استبداله بكل ما هو متسق شكلاً، ومنسجم صورةً، وكلى فى لبه، وجمعى فى وجوده، علينا تصحيحه، و«تنعيم» غلظته ومحو بروزاته الجارحة بكل ما هو «لائق» و«مناسب» و«متصل»؛ بكل ما هو غيره فيه، حتى يصيره، فيمنحى الواقع إنحاءً وتصير «خرائطه» الصورية هى جُلُّ ما فيه منه... هى الواقع أصلاً وتعريفًا وتبدياً. يقول بوديلار:

لم يعد التجريد اليوم خاصاً بصنع الخرائط، أو بصنع المماثل المزدوج، أو المرأة أو التصور. لم يعد التشبيه الصورى للواقع خاصاً بالمواقع التى هى كيانات مرجعية، أو بالمواد الموضوعية فيها، ولكنه صار إستصداراً لنماذج الواقعى بنون وجود أصل لها فى الواقع: واقعا مشبها، لم تعد المواقع الجغرافية سابقة على خرائطها، لم تعد موجودة أساساً، بل صارت الخرائط سابقة على المواقع؛ هى دقة التشبيهية التى توجد المواقع إيجاباً<sup>(٥)</sup>.

وهكذا يختلف نظام علاقات الأشياء فى الوعى التشبيهى عن مثيله فى الوعى العلمى من نظام يعرفها بوصفها مواضع إدراكية خاضعة لمجموعة القوانين المشكلة لألياته الاستيعابية ومن ثم قيمة الحضارية

وأحكامه المعرفية والنفسية، إلى نظام سردي أسطوري النزعة وتشبيهي التشكل يضعها في تكوينات «أساسية» و«جوهرية» تفترض وجودها المطلق المنسجم وثبوت أشكالها الدينامية الكنهية والوظيفية، ومشروعية استطرادات أفعالها التوثيقية بوصفها جميعاً بديهية وطبيعية وتاريخية.

إذ ليس من قبيل الخظ السيئ وحده أن ترسخ في مخيلتنا الحضارية ووعينا الحضارى بشكل عام مفهوم مبدئى يشرع «السلبية» أو «الحيادية» كرد فعل ممكن وحيد على كل ما لا نرتضى به أيما كانت قسوته أو ضغطه على مفردات الحياة اليومية التي يحيها أفراد المجتمع، وأيما كان قدر عدم احترامه أو اعتباره لهؤلاء الأفراد الذين يدعى أنه يتعامل (معهم؟). ولا غرابة إذاً في عبارات نسمعها كثيراً تشير إلى مدى امتلاك هذه السلبية لمعظم مفردات الفعل الحضارى وآلياته الوعائية في أغلب مستوياتها الثقافية، من مثل: «إنت عايز تغير الكون؟»، «هية الدنيا كده»، «الحياة عاوزة كده»، «لا تتحدى من قال فعل»، وغيرها الكثير والكثير من العبارات التي تشي باكتمال حلقات الصورية الأسطوية في هذا الوعى التشبيهى التي تقدم واقعها الشبيه بوصفه الواقع الممكن الوحيد، وسردية وعيها بوصفها بديهية وطبيعية وليس منها فكاك. والأمر يمكنه أن يكون على غير ذلك تماماً - وهو ما تقتضيه خبرة التعقل الإنسانى في تاريخها الطويل: نسخة الواقع المشبه ما هي إلا احتمال واحد من احتمالات كثيرة مغايرة؛ و«الكون» قابل تماماً للتغير - بل هو في حالة ديمومة تغير لا تتوقف عند مستوى أو عمق أو شكل أو مناهج مع كل فعل نفعله، إدراكى أو استنتاجى أو تنوقى أو حكمى أو إنتاجى أو تقييمى، سلبى أو إيجابى، ترسيخى أو دافع للتححرر والتحرير، إلا لو توقفت الحياة نفسها، أردنا ذلك أو لم نرد، رأينا ذلك أو أعمتنا عنه سردية وعينا وتشبيهيته، اعترفنا بذلك وأخذناه منطلقاً أو أصررنا علي واقعنا المشبه بوصفه «الواقع» الذى لا بد منه ولا يد لنا فيه.

وليس ذلك من قبيل نفى التنظيم والسعى وراء الفوضوية والعفوية كما تريد هذه السردية والتشبيهية إيهامنا من داخل أفكارها الأسطورية وأهدافها الميتافيزيقية التي - كما رأينا - تفصل الفعل الحضارى عن هدفه الذى وجد لأجله وموضوعه الذى أنشئ ليرضيه، بل هو من قبيل السعى لإيجاد مبادئ تنظيمية وتشكيلية لينة وعملية أكثر التصاقاً بإشكاليات الفعل الحضارى وتعقداته وبأبجديات الواقع العملى المباشر، ومن ثم أكثر تنظيمية وغرضية وتوجهاً نحو موضوعها وأهدافها البيئية؛ مبادئ «لا مبدئية» المبدأ والمنطلق تحتوى على معالم فلسفية تعترف (أو تحاول جاهدة الاعتراف) بقدر تعقدات الكائن الإنسانى وفعله الحضارى كليهما، ومن ثم لا تنفيه من سجل الموجودات باختصاره واختزاله وتجريده وطرحه داخل نماذج صورية مبسطة ومهومة وخيالية تضعه فى تناقض شكلى مباشر أو اتساق نوعى كامل بحثاً عن معانى مطلقة وأحلام بطولية سردية رومانسية متسامية؛ بل تصنع آلياتها وفق اعتبارها هذه التعقدات: موضوعها هو مفهوم عملى عن الفرد فى المجتمع، وهدفها هو الفعل الحضارى الإيجابى المنتج نون تثبيت جوهرى أو نفى صورى لهذا الاعتبار نفسه؛ هى إذا مبادئ تحتوى الأبعاد الموضوعية والمادية فى رؤية ذلك الواقع وتؤسس لها فتتخذ قواعدها فى الفعل من فكر التغيير بكل ما قد يمليه من جذرية (أو تطرف) لا من نوافع «الأمان الوجودى» و«الطبقية الثقافية» والبحث عن السلطة الرقابية والمعرفية. ولكى تمثل على «إمكانية» وجود مثل هذه المبادئ، سنشير فى الصفحات القليلة القادمة إلى بعض أفكار ما بعد الحداثة الغربية وجزء من جوانب تشكلاتها فى الوعى الحضارى للعقلية الغربية.

## ٤. أفكار ما بعد حداثة: الوعي المضاد أو الوعي بالوعي.

لسنا - إذ نريد مناقشة بعض أفكار وتصورات ما بعد الحداثة الغربية - نحاول أن ننشى بأن مثل هذه الأفكار والتصورات يمكنها «استبدال» الأفكار والتصورات التي تنطوى عليها سردية وعينا الحالى وتشبيهيته؛ أو أنها - بوصفها كذلك - تستطيع فى حد ذاتها - بشكل ما - مجابهة ومقاومة مثل هذه السردية والتشبيهية وأثارها السلبية على الوعي. فهناك أسباب كثيرة تمنعنا من مثل هذا الافتراض؛ منها على سبيل المثال أن المناهج الوعية والأفكار الحضارية الخاصة بمجتمع ما ليست وليدة لحظة تاريخية معينة أو منطق فلسفى وحيد أو عوامل اجتماعية محددة، كل على حدة، بل هى نتاج كل هذا الذى يضرب بحنوره فى تاريخ وعى مجتمعها بأسره، ومن ثم لا يمكن رؤيتها وكأنها مكعبات متراصة يمكن استبدال أحدها بالآخر بمجرد التعرف عليه كما يشى هذا الافتراض. وثانيها أن افتراض إمكانية «الاستبدال» ذاتها تعكس معرفة تامة بالأطراف المستبدلة - هى بالضرورة أسطورية - أى تعكس سردية وتشبيهية من شأن هذه الأفكار نفسها مناهضتها ومقاومتها، وثالثها أن مثل هذه الأفكار ما بعد الحداثة تنبثق عن هوية العقلية الحضارية التى أنتجتها وتخطب حاجاتها الخاصة ورؤاها الخاصة؛ وهى على ذلك أيضا مؤسسة - كما لو كانت مركبا كيميائيا - على خصوصية المنتج الحضارى الذى يشكل هذه الهوية؛ أى على مقادير ونسب الخليط الفكرى

الاجتماعى الفلسفى النفسى الجمالى السياسى الإنسانى.. إلخ، من العوامل التى تشكل هذه الهوية لا على المستوى الأنى فقط "Synchronic" ولكن على المستوى التاريخى أيضا "Diachronic" بكل ما قد يشتمل عليه ذلك من فجوات وثغرات ومناطق عمى وتناقضات وتناقضات عميقة ومفارقات بل وسردية وتشبيهية؛ أى بكل ما فى ذلك من إشكاليات فلسفية وموضوعية خاصة بملامحه الحضارية. ورابعها أن عمومية هذه الأفكار أو تعبيرها (عن) الفعل الحضارى، هى عمومية وتعبيرية لها إشكالياتها وقضاياها الخاصة التى لا تسمح بالموضعة فى تراتب فكرى يمثل هذه السذاجة أو السردية.

أن نخطئ ذلك هو أن نخطئ ما تنطوى عليه عقلية ما بعد الحدائى نفسها من رفض مبدئى للتناقضات الشكلية المزدوجة "Binary Oppo-sitions" بما فيها من تهميش وتبسيط لما يحتويه الفعل الحضارى من تعقدات، والواقع الإنسانى من إشكاليات، فضلا عما يحاول هذا البحث ذاته تبيان من آثار آليات السردية والتشبيهية، فقد ذكرنا فى مقدمة مناقشتنا للسرد الثقافية الكبرى فى الفصل السابق أن توجه العقلية ما بعد الحدائى فى المجتمع الغربى المعاصر يحتوى على فكرة المقاومة «بالاحتواء»؛ بمعنى وقف الادعاء بالكونية والاستمرارية الحتمية مع الإفادة والتضمين لكل ما يمكن رؤيته بوصفه نافعا أو مثرى أو مهدفا، ويعتمد، بدلاً من السعى وراء التناقض الشكلى، أفكار التخالف النسبى غير القياسى "Incommensurability"، والتناقض الجدلى العميق "Antithesis"، والمفارقة "Paradoxicality"، والفردية "Individvality"، واللا اسجامية الحتمية "Heterogeneity"، والتعددية "Plurality"، واللا استمرارية "Discontinuity"، وحتمية الغموض اللغوى "Linguistic Ambiguity"، وغيرها الكثير من الأفكار والتصورات الفلسفية التى تسعى بها هذه العقلية - من داخل فعلها الثقافى المستمر، والواضح لغوياً، والفردى المستوعب للتعددية،

والمنسجم المفترض للمفارقة، والمحتوى على التناقض الجدلى العميق والمتخالف قياسياً - أن تنقد وتنقض قيم الوجود الجوهرى والصورى فيها وخارجها على حد سواء<sup>(١)</sup>. يقول المنظر الإنجليزى هال فوستر فى مقدمة كتابه (ثقافة ما بعد الحداثة) (١٩٨٢):

تنبثق ما بعد حداثة المقاومة إذاً من الممارسة الفكرية المناهضة ليس فقط للثقافة الرسمية التى فرضتها الحداثة، ولكن أيضاً «للطبيعية الزائفة» التى افترضها اعتبار ما بعد الحداثة نفسها مجرد رد فعل على الحداثة. تهتم ما بعد الحداثة (فى المقاومة وما يتعداها) إذاً بالتفكيك النقدى للتقاليد، لا باستخدام الأشكال التاريخية فى صورها الشائعة أو التافهة، ولكن بالنقد الفلسفى للأصول التاريخية وليس العودة إليها. باختصار، تسعى ما بعد الحداثة للمساءلة والاستكشاف لا لاستغلال الرموز الثقافية السائدة أو إخفاء ميولها الاجتماعية والسياسية(٧).

من هذا المنطلق تتبدى أهمية تقديم هذه الأفكار، لا بوصفها (بدائل؟)، بل بوصفها أمثلة حية على وجود وعي مغاير لما تفترضه وتفرضه سردية وعينا الحضارى المعاصر وتشبيهيته أو ما تريد هذه السردية وتسعى هذه التشبيهيته لإيهامنا به فى وعيها بالعالم. وتتبدى أيضاً أهمية فهم هذه الأفكار فى تعبيرها عن وعي الشعوب الغربية المعاصرة فى خصوصيتها الواضحة مما قد يفتح الباب أمام محاولات إفران مقاومة لهذه السردية وتلك التشبيهيته من داخلها بإعطاء مثل هذه المحاولات أمثلة حية على «إمكانية» المقاومة واحتمال الوعى المضاد أو الوعى بالوعى.

## ٥. اللامركزية "Ex-centricity" أو انتهاء الجوهر

تقول الناقدة الكندية لندا هاتشن:

ليس من شأن ما بعد الحداثة تعليق الحكم أو تمييع الرؤية، ولكن من شأنها مساعدة قواعد أى من اليقينيات (التاريخ، الذاتية، المرجعية) وأى من مقاييس الحكم. من يضعهم؟ ومتى؟ وأين؟ ولماذا؟ ليست ما بعد الحداثة مجرد «تحلل» أو «ذبول» سلبي في التماسك والنظام بقدر ما هي تحدٍ جذري للتصور الأصل الذي على أساسه يتم الحكم بالتماسك والنظام. وليس من شك في أن هذا الموقف التحقيقي؛ هذا الصراع ضد السلطة، هو - على الأقل جزئياً - نتاج ثورة اللامركزية؛ «السياسات الجزئية». ومن الصعب جداً - فيما أعتقد - تصور أن مثل هذا التحدي لنماذج الوحدة والنظام يمكن أن يكون مرتبطاً بشكل مباشر بحقيقة أن الحياة اليوم أكثر اهتراءً وفوضوية، بالرغم من أن الكثيرين قد تصوروا ذلك.. إن مثل هذه التحديات صارت اليوم بدايات الخطاب التنظيري المعاصر؛ ومن أكبرها هو ذلك الذي قدمته النظرية والممارسة الجمالية كلتاهما، هو تحدى فكرة المركز بكل أشكالها.. فمن رؤية لا مركزية، لو أن عالماً يوجد، فإن كل



العوامل الممكنة توجد أيضاً: ومن ثم تحل التعددية التاريخية محل الجوهر الأبدى الخالص<sup>(٨)</sup>.

من أهم الأفكار التي تبديها عقلية ما بعد الحداثة في الغرب - كما يشير المقتبس السابق - هي فكرة رفض المركز "Centre"; بمعنى رفض وجود نقطة بدء (منطقية؟) تكون أساساً أو محوراً تتبنى عليه أو تدور حوله مفردات أفكار أخرى - أيما كانت درجة جدلية هذا المحور أو المركز أو قدر تغيير صورته وتبدل أشكاله، ومن ثم رفض «المركزية» "Centricity"، كنموذج فلسفي يمكنه التعبير عن تعقدات علاقات التفاعل الإنساني بالأشياء والأفكار، لما تشي به فكرة المركز - وفكرة المركزية عامة - بالهامشية والتهميش؛ هامشية كل ما هو غيره بالنسبة له وتهميش ما يبعد عن المركز فيه. من هذا المنطلق تتخذ ما بعد الحداثة معنى لفكر المركزية تسعى لمناهضته وتقويضه - يشير إلى الوجود الضمني الجوهرى للأشياء فيفترض ويعتمد تصورات النظام "System"; (الكلية "Wholeness" والجمعية "Totaliztion") - لما فيه من سعى سلطوى أسطوري نحو أفكار سردية من مثل الوحدة "Unity" والواحدية "Oneness" وفرض النظام "Order"، تعمل على تهميش الاختلاف الفردي والإنساني العام بوصفه - في أفضل حالاته - وجوداً متمثلاً لما يدعيه هذا النظام من انساق جوهرى، إما بالتناقض الشكلى أو التوافق فى الأشياء وطبائعها، لا بوصفه وجوداً متخالفاً غير قياسى، مفارقى فى اتفاقه وديمومة تغيرات الأشياء التوليفية والمرجعية فى التصور الخاص والتبدى العام كل وفق منطق الوجود والتبدى المرتبط به. ومن ثم يظهر رفض ما بعد الحداثة لهذا الفكر، وللتصورات القائمة وفق جدله، لا بنفى ما قد يكون له من نفع أو قيمة نفياً نهائياً - ومن ثم أسطورياً - كاملاً، بل بنفى «طبيعيته» أو «بداهته» التي يدعيها من خلال طرح مسألة جذرية فيما يتضمنه من ثوابت وأصول. فقد رأينا - على سبيل المثال - فى الفصل السابق اتهام هاتشن لرؤى كل من فوكو

للتاريخ<sup>(٩)</sup> وديريدا للعلاقة بين الأدب والفلسفة<sup>(١٠)</sup> بكل ما فى هذه الرؤى من تفتيت للكثير من اليقينات والثوابت أو المعطيات الأولى المتهمة حول ذلك التاريخ، وفى علاقة الأدبية "Literariness" بالعقلية "Rationality"، أو بكل ما فيها من تشريح جدلى للتصورات «المركزية» التى كانت سائدة فى، وحتى نهاية، الحداثة الثقافية - "Cultural Mod-ernity" المعروفة بمرحلة الحداثة العليا "High Modernism" فى الغرب، بأنها - أى هذه الرؤى - برغم ذلك تحتوى نفسها على «مراكز فلسفية» من مثل «السيطرة» أو «السلطة» عند فوكو؛ و«الكتابة» عند ديريدا. وليست هاتش وحدها من أثارت مثل هذه القضية، فالناقد والمنظر الأمريكى «أندريا هويسن» على سبيل المثال يرى مثل هذه الرؤى مما يعرف فى الغرب المعاصر تحت اسم رؤى ما بعد البنيوية "Poststructuralist" بوصفها خطابات فلسفية تنتمى إلى الحداثة لا إلى ما بعد الحداثة، يقول هويسن:

"بالرغم من أن الكثير من أوجه ما بعد الحداثة ومفردات ما بعد البنيوية يلتقى ويتقاطع ويمتزج، إلا أنهما بعيدان كل البعد عن أن يكونا متطابقين تماماً؛ أو حتى عن أن يكونا من جنس واحد. ولست بذلك أشكك فى أن الخطاب التنظيرى للسبعينيات كان له وقعاً كبيراً على أعمال عدد غير قليل من المبدعين فى أوروبا والولايات المتحدة كليهما. ولكن ما أشكك فيه بالرغم من ذلك هو الطريقة التى قيم بها هذا الوقع فى الولايات المتحدة بصورة آلية بوصفه ما بعد حداثى، ومن ثم تم دفعه إلى مدار نوع من الخطاب النقدي الذى يؤكد وجود اختلاف جذرى ولا استمرارية فيه عما سبقه. والأمر واقعاً يشير إلى أن ما بعد البنيوية فى الولايات المتحدة وفى فرنسا أقرب للحداثة عما اعتاد مناصرو ما بعد الحداثة الافتراض. فالمسافة التى توجد

بالفعل بين الخطاب النقدي «النقد الجديد» والخطاب النقدي لما بعد البنيوية (وهي المعادلة التي تجد أهميتها في الولايات المتحدة فقط، لا في فرنسا) لا تتطابق مع الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة. وعليه، يمكننا أن نقول إن ما بعد البنيوية هي في المقام الأول خطاب من وعن الحداثة؛ وأنه لو وجب علينا أن نجد ما هو ما بعد حداثة في خطاب ما بعد البنيوية سيكون علينا أن نجده في الطرائق التي فتحت بها ما بعد البنيوية إشكاليات جديدة في الحداثة وأعدت موضعة هذه الإشكاليات في تشكيلات خطاب عصرنا الحالي<sup>(١٠)</sup>.

إلا أن هاتشن - كما رأينا - تعترف أيضاً بوعي هؤلاء المنظرين وغيرهم من منظري بدايات مرحلة ما بعد الحداثة بمثل هذه المفارقة (أى نقد المركز ومحاولة تشريح فكر المركزية وفي نفس الوقت اعتماد مركز فلسفي ما تتم عليه هذه المحاولة وهذا النقد) أى بمحاولة هؤلاء المنظرين استخدام هذه المفارقة نفسها للإيحاء بأن ما يسعون إليه ليس استبدالاً لنوع من الأسطورة الفكرية بغيرها؛ ليس تدميراً كاملاً - ومن ثم ميتافيزيقياً - لفكرة المركز؛ بل هو مسائلة جذرية لمبادئها الأساسية وقواعد مشروعيتها الفلسفية؛ هو مساعلة تستطيع أن تمنع ما همشته هذه المركزية أو ما تهمش بفعل وجودها من أفكار وتصورات وحالات حضارية (فرعية؟)، ما لهذا المركز من مركزية، ومن ثم تبيان ما به - وفق منطق نفسه - من هامشية؟ مذبذبة بذلك كليهما: هامشية الهامش والمهمش، ومركزية المركز والمركز بفعل احتوائها المفارقة ونقدها الفلسفي له وتجميد ادعاءاته بالبداية، وإظهار ما يعنى عنه فيه وما يخالفه من جدليات استكشافية وتساؤلية. ومن ثم لا يتحول المركزى إلى الهامش أو الهامشى إلى المركز، بل تتزلزل القواعد الفكرية والفلسفية التي على أساسها تم تصور وجود مثل هذا المركز وهوامشه كليهما، فلو

- كما تقول هاشن - كان هناك «عالم يوجد، فإن كل العوالم الممكنة توجد أيضاً».

وهكذا تسقط بدايات الثنائيات الجوهرية جميعها: الأنا والآخر، الخارج والداخل، المنسجم الشكلي والمختلف التصوري، لتصير جميعها إشكاليات فلسفية ليس فيها قول فصل أو جدل قاطع، ليست على ما تدعيه من تناقض كنهى أو ثبوت نوعي غالباً تمنحه لها رؤيتها الكلية «الجمعية» للعالم وللفاعل الإنساني، بل لتصير جميعها مرتبطة بالمتخالف غير القياسي الذي لا يتناقض ولا يتفق وفق فكرة النظام البنيوية وفكرة فرض النظام السردية. الفرد فى المجتمع هو منسجم/ غير منسجم الطبيعية، متنسق/ غير متنسق التوجه مع ثقافته وعقلية مجتمعه فى ذات اللحظة، هو مختلف اختلافاً غير قياسي ومشارك اشتراكاً مفارقياً غير توافقي، بوصفه فرداً، وبوصفه كائناً اجتماعياً، فى نفس اللحظة مع غيره فى مجتمعه. وكذلك مفردات الثنائيات المزوجة المتقابلة الأخرى جميعها التى أوهمتنا لردح غير قليل من الزمن أنها على تلك الحالة الدينامية المتغيرة من الاتساق النوعى والانسجام الكونى الدائم.

ولنتخذ على ذلك مثلاً لا يزال تاريخيه حياً فى الأذهان ألا وهو النقد الأدبى الذى سادت فيه لفترة غير قليلة منطلقات تتخذ من المؤلف كذات موضوعية (رؤاه الفكرية والفنية، اختياراته التقنية، ثقافته الخاصة، تعليمه وقراءاته.. إلخ)، وكذات نفسية (مشوار حياته الفنى، وظروفه الاجتماعية والاقتصادية وتأثيراتها عليه، ميوله الجمالية، نوقه التعبيري، الفنانين الذين أعجب بهم وأثروا عليه.. إلخ) مبدأ طبيعياً لها فى التعامل مع الأعمال الأدبية، باعتبار أن المؤلف هو مصدر العمل وأصله، وأن العمل هو مجرد صورة هذا الإبداع المتبدية للعيان.

ثم سادت بعد ذلك فى النقد منطلقات تتخذ من النص نفسه منطلقاً لها مستقلاً استقلالاً شبه كامل عن مبدعه - فيما يعرف عامة «بالنصية»

"Textuality" أو النقد الجديد "New Criticism" الذي تبدى فى نظريات نقدية من مثل البنيوية "Structuralism" والشكلية "Formalism" - أو من الكتابة "Writing" نفسها مبدأ تكوينياً تلف حوله كافة مفردات الفعل الإبداعى والجمالى النوعى كليهما فى النص فيما يعرف بالتفكيك "Deconstruction" (جاك ديريدا ويول دي مان وغيرهما). ثم سادت فيه بعد ذلك رؤى نقدية تتخذ من القارئ أو المتلقى مبتدأ أساساً يلخص العمل الأدبى فى فعل استقباله - كما أشرنا فى الفصل الأول - فيما يعرف بنظريات الاستقبال "Reception" أو القراءاتية "Readership" أو التؤول "Interpretation"، ومن ثم نفى الإبداع عن المؤلف وعن النص كليهما، بل وربما - فى بعض الأحيان - نفى وجودهما أساساً - أى المؤلف والنص - إلا فيما يختص بفعل التلقى ذاته سواء كان ذلك خاصاً بالفرد أو بالقارئ داخل مجتمعه التؤولى.

أما رؤية ما بعد الحداثة بشكل عام الخاصة بهذه التوجهات فهى رؤية تعتمد هذه الأفكار جميعها، ما ذكرناه منها وما لم نذكره، بوصفها أفكاراً مطروحة، نافعة أحياناً، لها مشروعيتها فى الوجود، وجاذبيتها الخاصة، وقابليتها الداعية للتأمل، هى «أسئلة» أكثر من كونها إجابات، إلا أن منطوق كل منها ليس على ما يدعيه لها من النقاء أو الكونية أو الشمول، وأنها - على ذلك - فى غير ما تفترضه لنفسها من تناقض شكلى بينها أو جوهرى، وأن فلسفاتها قد تكون مفيدة ولكن داخل أطر معينة فى أحيان معينة، ووفق جدل معين، وتحت ظروف فلسفية ومنطقية معينة غير دائمة أو كاملة أو مغطية، أى هو مشروط بخصائص الموقف الجدلى المتخذ لأحدها بون الآخر، ودرجة تبريره الفلسفى لاختياراته النقدية، ومن ثم مشروط بمشروعية هذا الموقف وتأمله للقبول الموضوعى الخاص بحالته الخاصة. ومن ثم تعمل ما بعد الحداثة وثقافتها على نقد «واحدة» هذه المنطلقات جميعها بتبيان (إن ادعت التناقض التام) ما قد يكون بينها من اتصال أو توافق أو التقاء، وإظهار (إن ادعت التلاصق

والاستمرارية) ما قد يكون بينها من تخالف واختلاف قياسييين في حالاتها الشرطية المشروطة بالموقف الجدلي الخاص بها، ومن ثم تعمل ما بعد الحدائة على نقض ما فيها من ادعاءات بالبدهة الأولى أو الطبيعية، باختصار تحاول ثقافة ما بعد الحدائة في الغرب المعاصر موضعة الفكر النقدي في علاقته بالنصوص في فكر النص الذي - هو - من قبيل العالم، أى عالمية النص لا بمعنى شيوعه أو انتشاره ولكن بمعنى علاقته الحتمية بالعالم المعيش بكل ما فيه من أبعاد اجتماعية أو ذاتية أو نصية (كتابية أو قرائية)، فيما أسماه المنظر والناقد الأمريكى الفلسطينى إيوارد سعيد «عالمية النص» "Worldliness of Texts"؛ يقول فى كتابه (العالم، النص، والناقد) (١٩٨٣).

"حتى لو قبلنا بشكل عام (كما أفعل غالباً) الجدل الذى قدمه هايدن وايت - أنه ليس ثمة طريقة يمكن بها أن نتجاوز النص لنقبض مباشرة على التاريخ «الحقيقى»، لا يزال من المحتمل القول بأن مثل هذا الادعاء لا يفرض انتهاء الاهتمام بالأحداث والظروف التى يعبر عنها وتستلزم وجودها النصوص ذاتها. مثل هذه الأحداث والظروف هى أحداث وظروف نصية أيضاً.. وكثير مما يجرى داخل النص يشير بدوره إليها ومن ثم يرتبط أيضاً بها. وموقفى إزاء ذلك هو أن النصوص عالمية "Worldly" (من قبيل العالم)؛ هى إلى حد ما أحداث، حتى لو بدت منكرة لذلك، لا تزال جزءاً من العالم الاجتماعى، الحياة الإنسانية - وبالطبع - اللحظات التاريخية التى تشكل مواضعها وتؤول فيها"<sup>(١١)</sup>. العبارات داخل الأقواس ( ) من إضافة المؤلف.

ومن ثم تتأخى فكرة اللامركزية "Ex-centric" فى ثقافة ما بعد

الحدثة مع فكرة أخرى هي التعددية "Pluralism" تحتوى على ما تحتوية الفكرة الأولى من افتراض اللاتجانس "Heterogeneity" أو التخالف غير القياسى وتسعى كما تسعى الأولى لإثبات مشروعية الوجود لكل ما يمكن تقديمه نون أن تفترض تلك المشروعية افتراضاً أو تحاول قصراً تعريفها بالتمام أو الاكتمال. ويمكن أن نرى هذا المعلم «التعددية» بادياً فى الكثير من الظواهر الثقافية والمعرفية فى الغرب المعاصر، الإعلام مثلاً، فى مناقشة قضية ما، لتكن مثلاً قضية العنصرية، يحاول جاهداً أن يقدم وفق رؤيته الخاصة كافة التيارات المتعلقة بتلك القضية؛ المناهض لها والمؤمن بها، العامل وفقها والرافض لفكرتها، أقول «يحاول» لأن هذا الإعلام لا يفترض معرفته «بكل» هذه التيارات أو حتى بقدرته الفعلية على تقديمها أو بفهم أبعادها عند أى من التيارات المقدمة، ولكنه رغم ذلك يؤمن بوجوب «التعددية»؛ بحتمية أهمية المحاولة نفسها بالقدر الذى يؤمن فيه بعدم قدرته، فضلاً عن سذاجة أن يُطلب منه، تمثيل هذه التيارات جميعها أو حتى معرفتها.

وينبثق هذا المعلم (التعددية) من فكرة ما بعد حداثة ثالثة، ألا وهي نقد مبدأ «الإجماع» "Consensus" (إجماع العلماء مثلاً أو المفكرين على ارتباط مقولة ما بالحقل المنوط بها، ومن ثم صحتها أو نفعها أو حقيقتها) الذى كان أحد أسس التشريع والمشروعية فى مرحلة الحدثة. لم يعد اجتماع جماعة معرفية أو ثقافية على استنتاج ثقافى أو علمى ما، فى ثقافة ما بعد الحدثة، يعنى بالضرورة حقيقة هذا الاستنتاج أو صحته، بل صار يعنى ما يعنيه بالضبط: مجرد اجتماع جماعة لغوية ما على مقولة معينة إذ إن افتراض شروط المساعة التاريخية واللامركزية والاختلاف العميق أو المتخالف غير القياسى تجتمع فى غياب الميتافيزيقيات التبريرية جميعها - لتضع شروط المؤقتية "Provisionality" وعدم الثبات وإشكالياتهما فى أى ادعاء بالواقع أو بالحقيقة. تقول هاتشن:

فأيما كانت السرود والأنظمة التي سمحت لنا يوماً أن نعتقد أنه بإمكاننا بصورة غير إشكالية أن نُعرف بشكل كوني قاطع الرؤى العامة، أضححت اليوم تحت ضغط التساؤل والمسائلة المستمرين اللذين يفرضهما الاعتراف بالاختلاف - فى النظرية والممارسة الفنية كليهما. والنتيجة، فى أكثر صورها تطرفاً، أن الإجماع أضحي وهم الإجماع أيما كان تعريفه أهو خاص بثقافة الخاصة (المتعلم، الواعى، المنتخب) أو بثقافة العامة (تجارية - شعبية - تقليدية)<sup>(١٢)</sup>.

على هذا الأساس، تتآكل أيضاً أفكار الجنس أو النوع الأدبى أو الفننى "Genre" وأفكار الذات الخاصة أو العبقريّة "Genius"، والإبداع الخالص "Ingenuity" وتتآكل معها أفكار الطبقيّة الجمالية «الفن الرفيع؟» والطبقيّة الثقافيّة أو الجدارة "Authenticity"، ومع ذلك كله يتشكل تحدّى أساسى فى فكر ما بعد الحداثة بوجهيه النظرى التنظري والجمالى العملى أو السياسى لتبدييات السلطة "Authority" معرفياً وجمالياً واجتماعياً. ومن ثمّ تعتمد ما بعد الحداثة الفنيّة أفكارا تعبر عن هذا التحدى مثل الانفتاح النصى "Textual Openness" بين النص والقارئ الذى لا يصير فيه المؤلف حاكماً للمعنى ومقلداً لتاج الإبداع بل يصير فيه المؤلف جزءاً - ربما بسيطاً - فى عملية إنتاج هذا المعنى، ومن مثل «الذاتية الجديدة» "New Subjectivity"<sup>(١٣)</sup> فى تعبير الناقد الإنجليزى نايجل ويدل التى تفترض أن جماليات الإبداع الأدبى (أو الفننى عامة) غير مرتبطة بذاتية الكاتب النفسى أو ألامه وخبراته وتعذبه الحياتى كما يشير المفهوم الشعبى السائد؛ وأن النص - من هذا المنطلق - عليه أن يبتعد عن مثل هذه الذاتىة التى تموضع المؤلف فى مكان كونى ذى سلطة متعالية تفرض جماليات مرسخة (كالتقمص Die- gesis والتمثيل أو التقليد Memesis)، ومن مثل أفكار اللامرجعية



اللغوية "Non-referentiality" أو إظهار الأبعاد الإيحائية في اللغة "Gestural" والتعامل معها لا بوصفها وسيلة شفافة غير مرئية توصل ما هو غيرها أو دونها من أفكار ومشاعر وتصورات، ولكن بوصفها نفسها صانعة لهذه الأفكار والمشاعر والتصورات<sup>(١٤)</sup>. يقول الناقد الإنجليزي ميكيل دافيدسن:

إن تحليل مفردات السلطة لا ينبغي أن يؤسس على توجهات المؤلف السياسية الخاصة ولكن على الأساليب اللغوية التي بها تدعى أى مقولة حالة الحقيقة. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه بتأكيد الشاعر على تجريدية ملامح فعل التخاطب لا على جدارة اللحظة التعبيرية، يعترف الشاعر ويضمن طارئية المفوظ في التبادل الاجتماعي. ومن ثم يطالب عدم اكتمال كل من مفردات المفوظ في التابع اللغوي بنوع من القراءة ليس حقيراً تعريضاً ولكنه نقدي استكشافي<sup>(١٥)</sup>.

وهناك الكثير من الأفكار والتصورات التي تقدمها ثقافة ما بعد الحداثة الغربية في تشكيلات وأعماق مختلفة ومتنوعة، تشير جميعها إلى تلك الحالة من الوعي بالوعي التي ذكرناها آنفاً والتي نرى في وجودها أحد القواعد التي يمكن - إذا استطعنا الوصول إليها من داخل وجودنا الحضاري المعاصر - أن تكون فاتحة لباب مقاومة سردية وعينا وتشبيهيته. ومن زائد القول أن تشير أيضاً إلى أن ما حاولناه في الصفحات القليلة السابقة لا يدعى بأي درجة تغطيته لظواهر وأفكار وتصورات ما بعد الحداثة الغربية، بل إن مناقشة أى من الأفكار التي ذكرناها بالفعل مناقشة (تحاول) موضعيتها وفق سياق ما بعد الحداثة التاريخي والاجتماعي والجمالي يتطلب بحثاً أو بحثاً بأكملها، قد نحتمل تبعاته يوماً ما، وأن هذه الدراسة - وإن حاولت تحليل بعض جوانب وعينا

الحضارى المعاصر - لا تدعى - أياً كان قدر إسهامها - من نفس المنطلق، أنها قدمت وصفاً كاملاً وافياً لأليات هذا الوعي، وليس لها أن تدعى شبهة مثل هذا الادعاء إن أرادت أن تتجنب السردية والتشبيحية اللتين رفضتهما. ولكنها تأمل - رغم ذلك - فى وضع تلك القضايا على ساحة المناقشة. ربما ساهم ذلك بدرجة أو بأخرى - فى فتح الباب أمام محاولات التعرف والتعريف وأمام المقاومة الفاعلة غير الصورية لمفردات هذه الآليات وأفعالها السلبية فى مجتمعنا، حتى لا يتهمنا التاريخ يوماً بأننا قد وقفنا مكتوفى الأيدي أمام ظواهر الوعي المعاصر غير قادرين على تحليل أصولها وإدراك أبعادها ومسبباتها وعواقبها، غير قادرين أو غير مريدين موضعتها محل البحث الفكرى الموضوعى، أو أننا تركناها وأفعالها - السلبية أو الإيجابية - تمر مرور الكرام أمام أعيننا دون أقل انتباه منا لها واستوقاف أو تحر أو تدقيق.

وليست هذه الدراسة - على ذلك - إلا تقديماً لمشروع أكثر طموحاً يأمل الباحث فى إنجازه بالاشتراك مع الباحث المصرى أيمن بكر، فى غضون السنوات القليلة القادمة، رغبة فى تحليل عدد آخر من أليات وعينا الحضارى المعاصر وطرائق تبديها ومناهج فعلها.

**ناجى رشوان**



## هوامش التمهيد:

- ١

\* Lucien Goldmann, "Genetic Structuralism in the Sociology of Literature", in Sociology of Literature, Elizabeth and Tom Burns (eds.), (Middex: Garmondsworth, 1973).

\* Lucien Goldmann, Toward a Sociology of the Novel, Alan Sheridan (trans.), (London: Tavistock Publications, 1975).

- ٢

\* Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge & The Discourse of Language, A. M. Sheridan Smith (trans.), (New York: Pantheon, 1972)

٣ - انظر على سبيل المثال:

\* Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory, Christion Lenhardt (trans.), (Boston & London: Routledge, 1984).

٤ - انظر

\* Jean -François Lyotard, Lessons on the Analytic of the Sublime, Elizabeth Rottenberg (trans.), (California, USA: Stanford University Press, 1994).



## هوامش الفصل الأول

- ١

Roland Barthes, "The Death of the Author", (1968), Stephen Heath (trans.), in Image. Music. Text, Roland Barthes, (London: Fontana Press, 1977), p. 142 - 8.

- ٢

Michel Foucault, 'What Is an Author', (1969), Josué V. Harari (trans.), in Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, Harari (ed.), (Ithaca: Ithaca U. Press, 1976), pp. 141 - 160.

- ٣

Jaques Derrida, 'The Exorbitant Question of Method', (1967), in Of Grammatology, Gayatri Chakravorti (trans.), (Baltimore. MD: John Hopkins University Press, 1967). p159.

- ٤

Philip Rice & Patricia Waugh (eds.), Modern Literary Theory: A Reader, (London: Arnold Publishing, 1996).

كافة المقتبسات المستخدمة في هذه الدراسة هي من ترجمة المؤلف

- ٥

Paul De Man, 'Crisis & Criticism', in Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, (London: University of Minnesota Press, 1971), Second edition, 1983, p.8.

ستظهر الإشارات القادمة لهذا المرجع داخل متن الدراسة في

الصيغة التالية: (الرؤية والعمى: ص )

J. Derrida, Of Grammatology, P.159.

٧ - انظر على سبيل المثال لا الحصر:

\* Ferdinand De Saussure, Course in General Linguistics (1915), Roy Harris (trans.), (Illinois, USA: Open Court Publishing, 1983).

\* Roman Jakobson and Marris Halle, Fundamentals of Language, (London: The Hague, 1965).

\* Roman Jakobson, Selected Writings, Vol. 3, & 4, (London: The Hague, 1962, 1973).

\* Neom Chomesky, Aspects of the Theory of Syntax, (Massachusetts: The MIT Press, 1965).

\* Claude Levi-Strauss, Tristes Tropiques, (London: Hutchinson, 1961).

\* Claude Levi-Strauss, The Savage Mind, (London: Weidenfeld & Nicolson, 1966).

\* Lucien Goldman, Sociology of Literature, (1973).

\* Roland Barthes, Mythologies, (1957), Annette Lavers (Trans), (London: Paladin, 1973).

\* Roland Barthes, Critical Essays (1964), Richard Howard (trans.), (Evanston: Northwestern University Press, 1972).

\* Roland Barthes, Elements of Semiology, Annette Lavers & Colin Smith (trans.), (London: Jonathan Cape, 1967).

\* Jonathan Cüller, Structuralist Poetics, (London: Routledge, 1975).

\* Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, (London: Methuen, 1977)

٨ - يشير التعبير "authenticity" في لغة الثقافة اليومية الإنجليزية

إلى موثوقية الشيء أو عدم زيفه، فعندما يوصف الشيء بأنه (authentic) فإنه يوصف بأنه غير منتحل أو مدعى، أما فى لغة النقد فالتعبير يشير إلى تركيبة متداوية بين معانى الجدة والإبداع والموثوقية والانتماء، مما يوحى بإمكان ترجمته إلى الأصلية أو الأصلانية، إلا أن تعبيرى الأصلية أو الأصلانية قد يلقيان بظلالهما على معنى من معانى تعبيرات الأصالة أو الأصولية التى تشير إلى الارتباط بالموروث التقليدى وتوحى بالعودة إلى "الأصول" الأمر الذى يجعلها شبه مناقضة تماما لما يوحى به التعبير الإنجليزى. لذا اختار المؤلف تعبير (الجدارة) كمقابل لهذا التعبير يمكنه أن يحمل معانى الجدة والإبداع والموثوقية والانتماء جميعهم فى طياته.

٩ - جورج هابرماس "Jürgen Habermas" (ولد عام ١٩٢٩) هو أحد أعلام الجيل الثانى من مدرسة فرنكفورت الفلسفية التى كونتها مجموعة من الفلاسفة والمفكرين الحضاريين وعلماء الاجتماع بمعهد الدراسات الاجتماعية "Institute for Social Research" بفرنكفورت - ألمانيا - ١٩٢٩. من أعلام هذه المدرسة تيودور أدورنو، هور كيمر، ماركوس، ولتر بينجامين. ومن أهم ما تعرف به هذه المدرسة هو محاولتها إنشاء علم نقدى خاص بالمجتمع؛ فمن آرائهم أن النظرية النقدية ما هى إلا طريقة أخرى لتفلسف يستطيع بها الفكر أن يمزج المظاهر العامة للوعى الفلسفى بإنجازات العلوم الاجتماعية. أما هدفها النهائى، أو طموحها الأخير فربما يمكن تلخيصه فى محاولتها دمج النظرية فى الممارسة دمجا كليا شاملا يمنح الرؤية قوة يستطيع بها الفرد أن يتخلص من قيوده الضاغطة عليه فى مجتمعه مؤسساً بذلك لمجتمع عقلانى يرضى حاجات أفرده وطموحاتهم. يقول روبرت أودى فى معجم كامبردج للفلسفة أن تحليل هابرماس لقيم "Robert Audi"



التواصل ومفرداته يسعى لتقديم نموذج لعلاقات غير سلطوية في المجتمع والحضارة وطرح مدى أوسع ونطاق أشمل لما نسميه العقلانية.

\* Cambridge Dictionary of Philosophy, (New York: Cambridge University Press, 1995)

صدر له أكثر من ثلاثين مؤلف باللغة الإنجليزية ما بين كتاب ومقال منها على سبيل المثال:

\* Jürgen Habermas, The Theory Of Communicative Action, Volume One: Reason and The Rationalization of Society, (Boston: Beacon Press, 1989).

\* Jürgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987).

\* Jürgen Habermas, On the Logic of Social Sciences, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1988).

وهو يعمل حالياً أستاذاً للفلسفة وعلم الاجتماع بجامعة فرانكفورت بألمانيا. انظر على سبيل المثال:

\* Tom Bottomore, The Frankfurt School: Key Strategies, (New York: Routledge, 1984).

\* M. J. Bernstein, Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and the Future of Critical Theory, (New York: Routledge, 1995).

\* Jane Braaten, Habermas's Critical Theory of Society, (Albany, NY: Suny Pres, 1984).

\* Ted Honderich, The Oxford Companion To Philosophy, (Oxford & New York: Oxford University Press, 1995).

\* Michael Pusey, Jürgen Habermas, Key Sociologist Series, (New York: Routledge, 1987).

**Jürgen Habermas, The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), p.80**

١١ - يشير التعبير "Functionalism" بمعنى التوظيفية إلى نهج فكري يقول بصناعة الأفكار والأفعال والمنتجات التقنية جميعها وفق إطار يجعل جميع مفرداتها متوظفة توظفا لا يقل ولا يزيد البتة عن متطلبات خدمة أهدافها التي أنشأت من أجلها، مشيراً بذلك إلى أسلوب في التطبيق الحضاري والتقني والفكري لا يعترف بالأبعاد الجمالية للمنتج إلا بالقدر الذي تساهم فيه هذه الأبعاد في إرضاء هدف هذا المنتج النهائي ووظيفته التي خرج للوفاء بها. ويظهر هذا المبدأ بوضوح - كما يشير تشارلز جينكز - في عمارة مرحلة الحداثة العليا "High Modernism" (أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين تقريباً) بمبانيها الصندوقية العالية الخالية من أية أبعاد جمالية غير وظيفية. انظر:

\* Charles Jencks, The Language of Postmodern Architecture, (New York: Rizzoli, 1977); p79.

\* Kenneth Frampton, Modern Architecture: A Critical History, (New York & Toronto: Oxford University Press, 1980).

ويرتبط هذا التعبير ارتباطاً وثيقاً بتعبير الأدوات - Instrumental- ، الذي يشير بدوره لنهج فكري يقيس المعرفة بمدى أدائها أي ism بمدى قدرتها على التحول لأداة عملية منتجة في واقع عملي بعينه، فهو يعترف بقيمة الافتراضات العلمية والحضارية والتقنية والفكرية فقط حال كونها مفيدة بشكل ما في واقع عملي محدد مشيراً بذلك إلى مزيج من

معانى الاستخدامية والنفعية والغرضية والمادية تتحول بها الأفكار والأفعال والأشياء إلى مجرد أدوات تخدم أهدافا عملية معينة تكسبها قيمتها الأولى والأخيرة. انظر:

\* Andreas Huyssen, 'Mapping the Postmodern' in The Post-Modern Reader, Charles Jencks (ed.), (London: Academy Editions, 1992).

- ١٢

\*Jürgen Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project' (1981), in Postmodernism: A Reader, Thomas Docherty (ed.), (New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1993), p. 103.

وهذه المقالة لها ترجمات كثيرة منها على سبيل المثال نسخة بعنوان "Modernity: An Unfinished Project" في كتاب تشارلز جينكز السابق ص ١٥٨ إلى ١٦٩.

كافة الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة نفسه في الصيغة التالية (مشروع الحدائثية: ص).

- ١٣

David Roby, 'Modern Linguistics and the Language of Literature', in Modern Literary Theory: A Complete Introduction, Ann Jefferson and David Roby (eds.), (London: B. T. Batsford, 1986), p. 51.

١٤ - انظر على سبيل المثال:

\* Roman Jakobson, Lectures of Sound and Meaning, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1937), introduced by Clude Levi-Strauss.

\* Roman Jakobson, 'Closing Statement: Linguistics and Poetics', in Style in Language, Thomas A Sebeok (ed.),

(Cambridge, MA: The MIT Press, 1960).

١٥ - انظر على سبيل المثال:

\* René Wellek, 'The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School', in Discriminations, (New Heaven: Yale University Press, 1970).

\* Boris Tomashivsky, 'Thematics', in Russian Formalist Criticism L. T. Lemon & M. J. Reis (eds.), (Lincon, University of California Press, 1969).

\* P. Garvin (ed.), A Prague School Reader, (Washington: Georgetown University Press, 1964).

- ١٦

\* Claude Levi-Strauss, Structural Anthropology, Vol. 1. (1958), Claire Jacobson, & Brooke Grundfast Schoepf (tans.), (Harmondsworth: Penguin, 1968).

١٧ - النص الإنجليزي الذي لخص منه هذا المقتبس هو:

This exclusive concentration on one aspect of validity alone, and the exclusion of aspects of truth and justice, break down as soon as aesthetic experience is drawn into an individual life History and is absorbed into ordinary life. The reception of art by layman, or by the everyday expert goes in a rather different direction than the reception of art by the professional critic.

Albrecht Wellmer has drawn my attention to one way that an aesthetic experience which is not framed around the experts' critical judgments of taste can have its significance altered as soon as such an experience is used to illuminate a life-historical situation, and is related to life problems; it enters into a language game which is no longer that of criticism. The aesthetic experience then not only renews the interpretations of our needs in whose light we perceive the world, it permeates as well our cognitive signifi-

cation and our normative expectations and changes the manner in which all these moments refer to one another.

مشروع الحداثة ص ١٠٦

- ١٨

Jean-François Lyotard, 'What is Postmodernism' (1982), in The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge, Regis Durand (trans.), (Manchester: Manchester University Press, 1984), p 72.

١٩ - انظر

\* Stanley Fish, Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities, (London: Harvard University Press, 1982).

\* Stanley Fish, Self - Consuming Arte-facts: The Experience of Seventeenth Century Literature, (Berkeley: University of California Press, 1972).

٢٠ - انظر على سبيل المثال:

\* Neom Chomesky, Language & Mind, (New York: Harcourt Press, 1968).

\* Neom Chomesky, Syntactic Structures, (Mouton: The Hagues, 1957).

\* Neom Chomesky, 'Some Imperical Issues in the Theory of Transformational Grammar,' in Goals of Linguistic Theory, S. Peters (ed.), (New Jersey: Prentice Hall, 1972)

\* Neom Chomesky, "Some Methodological Remarks on Generative Grammar," in Word, no. 17. 1961.

٢١ - انظر على سبيل المثال تحليل الناقدة الأمريكية مارجورى برلوف للمدرسة الشعرية الأمريكية المعروفة باسم «شعر اللغة»

في كتابها: "Language Poetry"

Marjorie Perloff, 'The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition', (Illinois: Northwestern University Press, 1985)

أو انظر قراءة ستانلي فيش التأويلية في شعر ميلتون في مقاله:

Stanley Fish, "Interpreting the Variorum" in Debating Texts: A Reader in 20th Century Literary Theory and Method, Rich Rylance (ed.), (Milton Keynes, England: Open University Press, 1987).

وغير ذلك كثير.

- ٢٢ -

\* Wolfgang Iser, "The Implied Reader: Paterns of Communication" in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, (London: Johns Hopkins University Press, 1974).

\* Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in New Directions in Literary History, Ralf Cohn (ed.), (London: Routledge, 1974).

يمثل كل من وولف جانج أيزر و روبرت ياوس علمين من أعلام ما يعرف بنظريات الاستقبال **Reception Theories** التي تضع من القارئ واستجاباته وعمليات تكوين المعنى عنده، بؤرة تركيزها في تحليل النصوص بالرغم من افتراضها حدودا معينة لا يستطيع القارئ أن يتعداها في استقراره للنص (انظر أيزر في المرجع السابق ص ٢٨٢) تلك الحدود التي عرفها أيزر بـ"الاحتوائية النصية - **Textual Contain-ment** Interpretive Communities تعد أحد مصادر فكرة المجتمعات التأويلية لدى ستانلي فيش وهي في الوقت نفسه ما يميز فكرة فيش **Interpretive Communities** التي تتخذ من العرف التأويلي للجماعة - لا القارئ وحده - بؤرة لها في

**S. Fish, Is there a text, P. 14.**

It is interpretive communities rather than the text or the reader that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading, but for writing texts, for constituting their properties. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around.

- ٢٤

**Robert Scholes, Textual Power: Theory and the Teaching of English, (New Heaven: Yale University Press, 1985), p. 154-156.**

يشير شولز، على سبيل المثال لا الحصر، إلى عدم إمكانية النظرية التأويلية الحديثة حل مشكلة أساس تواجه تكوينها النظرى وهي مشكلة الاجتماع التام حول عدد معين من أساليب التأويل وآليات استنباط المعنى التى يسميها فيش استراتيجيات التأويل، ذلك أن من وجهة نظره هناك اختلاف فى هذه البنيات التأويلية أو الاستراتيجيات التأويلية بين أعضاء كل مجموعة أو مجتمع تأويلى هى اختلافات ضمنية لا مناص من وجودها، حتى وإن ظهرت ضئيلة غير ذات أثر، وإنه بإصرار النظرية التأويلية على تجاهل هذه الاختلافات لصالح رؤية لا تعترف بدلالة النص (أو حتى وجوده) إلا من خلال اجماع جماعة معينة من المؤلفين على هذه الدلالة، تظهر هذه النظرية نافية للدافعية الفردية، إبداعية كانت أو مستقبلية، وأن فى ذلك تقليص مُخِلٌّ لما تعارفنا عليه بوصفه إبداعاً أو

نقدا. انظر المرجع السابق ص ١٠٤.

- ٢٥

**Bob Perelman, The Trouble With Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, Zukofsky, (Berkeley & London: University of California Press, 1994), p.3.**

٢٦ - تشارلز برنستين **Charles Bernstein** هو أحد أهم شعراء مدرسة شعر اللغة الأمريكية التي ظهرت في أواخر الستينات وازدهرت في الثمانينات والتسعينات. وقد عرفت هذه المدرسة بالقدر الذي تحاول به ادخال القارئ في عملية الكتابة نفسها، وبرفضها لرؤية البنيويات اللغوية التي تقول بعفوية العلاقة بين العلامة **Sign** التي تختارها لغة ما والشئ **Object** أو التصور العقلي له **Concept** الذي تشير إليه هذه العلامة اللغوية، تلك التي قال بها دي سوسير في عمله الشهير «محاضرات في اللغويات العامة» (١٩١٥)، من أعلام هذه المدرسة: رون سليمان **Ron Silliman** لن هيجينين **Lyn Hejinian** ، بارت وتن **Barrette Watten** ، وله أكثر من عشرين **Bob Perelman** ، بوب برلمان **Bob Perelman** ، مجموعة شعرية منها على سبيل المثال:

\* **Shade, (Collage Park, MD: Pod Books, 1978).**

\* **Poetic Justice, ( Baltimore: Pod Books, 1979).**

\* **Sense of Responsibility, (Berkeley: Tuumba Press, 1979).**

وكتب كتابين نظريين مذكورين في الإشارات القادمة وهو يعمل حاليا كأستاذ للشعر والأدب بجامعة ولاية نيويورك بمدينة بافلو الأمريكية.

انظر على سبيل المثال:

\* **Linda Reinfeld, Language Poetry: Writing as a Rescue,**



(Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1992).

\* Hank Lazer, Opposing Poetries: Volume one: Issues and Institutions, (Illinois: Northwestern University Press, 1996).

\* Stephen Fredman, Poet's Prose: The Crisis in American Verse, 2nd edition, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

- 27

Charles Bernstein, 'Semblance', in Content's Dream: Essays 1975-1984, (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1980), p. 343.

- 28

Charles Bernstein, 'The Artifice of Absorption' in A Poetics, (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992), p.9.

- 29

Charles Bernstein, 'Stray Strews and Straw Men', in Content's Dream, p. 46.

## هوامش الفصل الثاني

١ - انظر على سبيل المثال:

\* Hal Foster (ed.), The Postmodern Culture. (London: Bay Press, 1983)

\* Thomos Docherty (ed.), Postmodernism: A Reader. (New York & London: Horvester Wheatsheaf, 1993).

٢ - انظر على سبيل المثال:

\* Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. (Canada: University of Toronto Press, Fourth Edition, 1994).

\* Suzana Onega, Joes Angle Garcia Landa (eds.), Narratology: An Introduction. (New York: Longman, 1996).

٣ - من أهم التحليلات العربية المعاصرة لتقنيات السرد الكتابية، وتبدياته اللغوية والبنائية والتركييبية هو تحليل أيمن بكر لمقامات بديع الزمان الهمذاني وهو التحليل الذي استمد منه المؤلف ترجمة بعض المصطلحات والتعبيرات الخاصة بنظريات السرد لدقتها العلمية ولسهولة استيعابها في آن واحد. انظر

\* أيمن بكر، السرد في مقامات بديع الزمان الهمذاني، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨).

٤ - صلاح عبد الصبور، «الناس في بلادى» فى: ديوان صلاح عبد الصبور، (لبنان: دار العودة، ١٩٨٦) ص ٢٩، ٣٢.

٥ - عفيفى مطر، «هلاوس ليلة ظمأ» فى: احتفاليات المومياء المتوحشة، (القاهرة: دار سينما للنشر، ١٩٩٤) ص ٤٠.

- ٦

Jacques Derrida, of Grammatology (1997), P.3.

٧ - أيمن بكر، السرد في مقامات بديع الزمان، ص ٥٢، ٥٣.

٨ - انظر إيمانويل كانط في:

Immanuel Kant, Critique of Judgement, (1790), J. H. Bernard (trans.), (New York & London: Macmillan Publishing, 1951).

٩ - انظر

Jean - François Lyotard, Lessons on the Analytic of the Sublime, (1991).

١٠ - النص الإنجليزي لهذه الترجمة هو:

I will use the term "modern" to designate any science that Legitimizes itself with reference to a metadiscourse of this kind, making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth. For example, the rule of consensus between the sender and the addressee of a statement with truth - value is deemed acceptable if it is cast in terms of a possible unanimity between rational minds: this is the Enlightenment narrative, in which the hero of Knowledge works toward a good ethico - political end: universal peace.

(الوضع ما بعد الحداثة: ص ٢٤ مقدمة).

١١ - أمل دنقل «رياب» (١٩٧٠) في: أمل دنقل: الأعمال الشعرية،

(القاهرة: مكتبة مدبولي، عام الإصدار غير مذكور) ص ٢٧٧ - ٢٨١.

١٢ - أمل دنقل «رسوم في يهو عربي» (١٩٧٥) السابق ص ٢٨٩.

- ١٣

Ron Silliman, The New Sentence, (New York: Roof, 1977), p.31.

النص الإنجليزي لهذه الترجمة هو:

The Primary ideological message of poetry lies not in its explicit content, political though that may be, but in the attitude toward reception it demands of the reader. It is this "attitude toward in formation", which is carried forward by the receipient. It is this attitude which forms the basis for a response to other information, not necessarily literary, in the text. And, beyond the poem, in the world.

١٤ - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، (القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، ١٩٨٩)

- ١٥

Nicholas Zurbrugg, The Parameters of Postmodernism, (London: Routledge, 1993), p.4.

Linda Hutcheon, A Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, (New York & London: Routledge, 1988), p.13.

١٦ - المقطع المترجم هو:

Most postmodern theory, however, realizes this paradox or contradiction, Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard and others seem to imply that any knowledge cannot escape complicity with some meta-narrative, with the fictions that render possible any claim to "truth", however provisional. What they add however, is that no narrative can be a natural "master": there are no natural hierarchies' there are only those we construct. It is this kind of self - implicating questioning that should allow postmodernist theorizing to

challenge narratives that do presume to "master" status, without necessarily assumig that status for itself.

- ١٧

Linda Hutcheon, The Politics of Postmodernism, (New York & London: Routledge, 1989) p.14.

- ١٨

Jean - François Lyotard, The Differend: Phrases In Dispute, George Den Abeele (trans.), (Manchester: Manchester University Press, 1988) p.81.

١٩ - يقول هينرخ كلوتز: "إن الإعتراض على الحداثة لم يكن أبداً بـ «لا» تقريرية متحجرة، بل كان بـ «نعم.. ولكن»:

The transition from modernism to postmodernism was an almost smooth one, like the transition from the early and the high Renaissanc; by no means did all the standards or priorities change. The protest against modernism is not a determinate and rigid 'No': rather, it is a "yes... but".

انظر:

Heinrich Klotz, "Postmodern Architecture", (1988), in The Post - modern Reader, Charles Jencks (ed.), p.240.

٢٠ - أيمن بكر، السرد في مقامات...، ص١٤ - ١٥.

٢١ - انظر على سبيل المثال - لا الحصر - هجوم عبد العزيز حمودة على ما أسماه «البنويين العرب» في كتابه «المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٩٨) وهو البحث الذي يقدم فكرة عن التفكيك بوصفها «معكوس» البنيوية؟ مما يشير إلى نوع منهما (البنيوية والتفكيك) ليس له

فى معظمه مرجعية محددة عند معظم مفكره الغربيين من أمثال سوسير، وجاكوبسن، وشتراوس وجولدمان، وبارت وأورنو، وكير وديريدا، وبول دى مان، ونورس، وسعيد، وكريستيفا، وغيرهم الكثير برغم إشاراته المتقطعة لبعض منهم.

٢٢ - عن مدرسة الهذليين فى الشعر العربى القديم وطرائقهم فى الخروج الشعرى على تشكيلات المواضع الشعرية القديمة كالمديح والرثاء وغيرها فى أشعارهم انظر:

محمد أحمد بربرى، الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة فى شعر الهذليين، (القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥).

٢٣ - عن أشعار الصوفية انظر على سبيل المثال:

عبد الخالق محمود، ديوان ابن الفارض، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤).



## هوامش الفصل الثالث

١ - انظر

Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Caroline Schutze (trans.), (New York: Semiotex(E) Foreign Agents Series, 1988), p.15 - 16.

المقطع المترجم هو

Each individual sees himself promoted to the controls of a hypothetical Machine, isolated in a position of perfect sovereignty, at an infinite distance from his original universe, that is to say, in the same position as the astronaut in his bubble, existing in a state of weightlessness which compels the individual to maintain sufficient speed in zero gravity to avoid crashing into his planet of origin. The realization of the orbital satellite (leads) to the elevation of the domestic universe to the celestial metaphor, with the orbiting of the two - room/ kitchen/ bathroom unit in the last lunar model; hence to the satellization of the real itself. The everydayness of the terrestrial habitat hypostatized in space marks the end of metaphysics, and signals the beginning of the era of hyperreality: that which was previously mentally projected, which was lived as a metaphor in the terrestrial habitat, is, from now on, projected entirely without a metaphor, into absolute space of simulation.

- ٢

نسبة إلى الفيلسوف الألماني المعروف (١٩٥٥ - ١٨٤٤) نسيه Frie-  
drich Wilhelm Nietzsche وفلسفته المعروفة باللا رادية أو  
"Nihilism".

انظر

\* The Cambridge Dictionary of Philosophy, Robert Audi



(ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) p.532  
-7.

\* R. J. Hollingdale, *A Nietzsche Reader*, (London: Penguin, 1977).

٢ - يقول سوسير على سبيل المثال أن «اللغة في كليتها غير قابلة للمعرفة» فإذا كان الأمر كذلك فيما يختص باللسان، فكيف الحال إذاً فيما يختص بالمجتمع الإنساني كله الذي تعد اللغة على تعقيدها وتشابكها أحد جوانبه ووجوهه.

انظر:

**Ferdinand de Saussure, Course in General linguistics (1919), Roy Harris (trans.), (Illinois: Oppen Court, 1988), Third Edition, p.20.**

- ٤

**Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, Sheila Faria Glaser (trans.), (Michigan, USA: The Michigan University Press, 1994) p.1.**

٥ - من أفضل البحوث وأولها التي ناقشت ما بعد الحداثة في سياق أفكارها الثقافية والفكرية العامة وعلاقتها بالحداثة هو بحث المنظر والناقد الأمريكي إيهاب حسن:

انظر:

\* **Ihab Hassan, The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, (Ohio, USA: Ohio State University Press, 1987).**

وانظر أيضاً

\* **Madan Sarup, Poststructuralism and Postmodernism, (New York & London: Harvester/ Wheatsheaf, 1993), Sec-**

ond Edition.

\* Jean-François Lyotard, *Toward the Postmodern*, Robert Harvey and Mork s. Toberts (eds.), (New Jersey, USA: Humanities Press, 1993).

- ٦

Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, (London: Pluto Press, 1983) p.10.

- ٧

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, (1988) p.58 - 59.

- ٨

\* Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, (1972).

\* Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, (London: Routledge, 1970).

لهذين الكتابين ترجمتان عربيتان قام بهما سالم يفوت هما:

\* حفريات المعرفة، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧).

\* الكلمات والأشياء، (بيروت: مركز الاتحاد القومي، ١٩٨٩).

٩ - انظر:

\* Jacques Derrida, *Writing And Difference*, Alan Bass, (trans. & Intro.), (Chicago, USA: University of Chicago Press, 1978).

\* Jacques Derrida, *Acts of Literature*, Derek Allridge (ed.), (New York & London: Routledge, 1992).

Jacques Derrida, *Dissemination*, Barbara Johnson \*

(trans and introd), (London: The Athlone Press, 1981).

فضلاً عن كتابه «عن النحويات» الذي ذكرناه آنفاً.

١٠ - انظر:

Andreas Huyssen, "Mapping The Postmodern", in The Postmodern Reader, (1992), p.60.

- ١١

Edward W. Said, The World, the Text, and the Critic, (London: Vintage, 1983), p.4.

المقطع المترجم هو:

Even if we accept (as in the main I do) the arguments put forward by Hayden -White, there is no way to get past texts in order to apprehend "real" history directly - it is still possible to say that such a claim need not also eliminate interest in the events and the circumstances entailed by, and expressed in, the texts themselves. Those events and circumstances are textual too... , and much that goes on in texts alludes to them, affiliates itself directly to them. My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted.

- ١٢

Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, (1988), p.7.

١٢ - يناقش هذا الناقد في هذا الكتاب أحد أهم الشعراء الأمريكيين

المعاصرين «جون أشيري» بوصفه معبراً عن الذاتية الجديدة في ما بعد الحداثة.

Nigel Wheale, The Postmodern Arts: An Introductory

**Reader, (New York & London: Routledge, 1995).**

١٤- التعبيرين **Diegesis** و **Memesis** بمعنى التقمص والتقليد استخدامهما سقراط لأول مرة في الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون للإشارة إلى حالتين لغويتين في الأداء الشعري؛ أولهما "Diegsis" تشير إلى إرادة الشاعر التعرف على أنه هو صاحب القول في قصيدته، والثانية **Memesis** تشير إلى استخدامه صوتاً آخر في العمل الشعري لا يريد القارئ أن يراه بوصفه صوت الشاعر، ومن هنا يتأتى استخدامهما المعاصر بوصفها التقمص والتقليد.

انظر:

**Jeremy Hawthorn, A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, (New York And London: Edward Arnold, 1992), p.41.**

١٥ - من المدارس الشعرية المعاصرة التي تعتمد هذه الأفكار هي مدرسة شعر اللغة الأمريكية التي ناقشنا بعض تبدياتها في الفصل الأول.

- ١٦ -

**Michael Davidson, 'Skewed by Design From Act to Speech Act in Language Writing, Fragment, Issue 2, (Autumn, 1990), p.45.**



## المحتويات

٥	إهداء
٧	تمهيد وشكر
١٣	مقدمة: الأزمة والنقد
٢٥	الفصل الأول: سلطة البنية النظرية، النظرية، الأسطورة
٢٧	١. أبعاد الأزمة وسياسات الانفصال
٤٣	٢. النظرة النقدية، الرؤية الفنية، ومسافات التصور
٤٦	٣. فحش والمجتمعات التأويلية،
٤٩	٤. عفيضى مطر/ التأويل وبنية الرؤية الفنية
٥٢	٥. التأويل
٥٥	٦. بنية الرؤية الفنية
٦٢	٧. بنية النظرية النقدية: نقد النقد أو الانعكاس على الذات»
٦٩	الفصل الثانى: ميتافيزيقا السردية
٧٤	١. السرد، والسردية، و«السرديات الكبرى»
٨٨	٢. السرود العاطفية الكبرى
١٠٩	٣. السرود الثقافية الكبرى
١٢٢	٤. سرد العبقرية
١٣٢	٥. سرد الحكمة أو موقف البين - بين
١٤٦	٦. سرد الشكية
١٥٥	الفصل الثالث: التشبيهية وسلطة التصور
١٥٧	١. التشبيهية
١٦٠	٢. التشبيه والواقع المشابه
١٦٤	٣. تشبيهية الوعى وسلطة التصور
١٧٢	٤. أفكار ما بعد حداثة: الوعى المضاد أو «الوعى بالوعى»
١٧٥	٥. اللامركزية "Ex-centricity" أو انتهاء الجوهر
١٨٧	٦. الهوامش







شركة الأمل للطباعة والنشر  
(مورافيتلى سابقا)



Bibliotheca Alexandrina



0626199

الأمل للطباعة والنشر



الثلثان  
جنيهان